ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
ALS „NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK“
VON ROBERT SCHUMANN

*

HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS



95. JAHRGANG 1928

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
(VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

I N H A L T

95. Jahrgang

I. Leitartikel und Aufsätze.

II. Konzert und Oper

III. Musikfeste und Tagungen

IV. Neuerscheinungen und Anzeigen von Musikalien

V. Besprechungen

VI. *Kreuz und Quer*[1]).

VII. *Notizen*

VIII. *Bilder und Faksimiles*[2])

IX. *Musikbeilagen*[2])

X. *Verschiedenes*

[1]) Wichtigere Artikel s. u. Aufsätze.
[2]) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils dazugehörigen Text.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

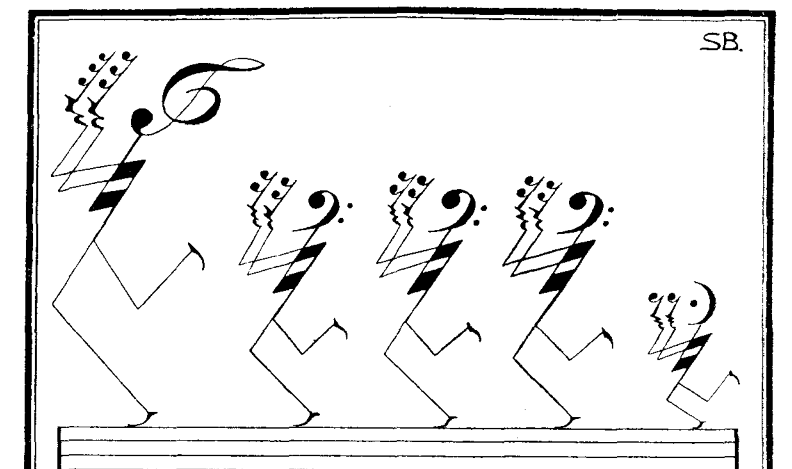
*

95. JAHRGANG



HEFT 1 *1928* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG


SB.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

95. JAHRG. LEIPZIG / JANUAR 1928 HEFT 1

Zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Steingräber-Verlags

Am 1. Januar d. J. begeht der Steingräber-Verlag die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Was Wunder, daß unsere Zeitschrift zu den ersten gehören möchte, die ihm zu diesem Ehrentage ihre herzlichsten Glückwünsche entgegenbringen! Acht Jahre sind es her, seit sie der Verlag in seine Obhut genommen hat, acht Jahre, die zu den schwierigsten gehören, die es im deutschen Verlags- und Zeitschriftenwesen ernster Richtung gegeben. Unsere Leser mögen auch selbst entscheiden, ob es der Z. f. M. nicht vergönnt gewesen ist, der ihr von ihrem hehren Begründer Robert Schumann in die Wiege gelegte Bestimmung, einzig und allein der Sache der Musik zu dienen, in unabhängigster, von allen geschäftlichen Rücksichten entbundener Weise nachzukommen und dies in einer Zeit, die einerseits auf einen völligen künstlerischen Umsturz hinzielte und andererseits das geschäftliche Prinzip in einer bis dahin kaum dagewesenen Nacktheit triumphieren ließ. Daß diese unabhängige Stellung der Zeitschrift nur unter Opfern von seiten des Verlags möglich war, bedarf bei Kundigen der besonderen Bestätigung nicht, und wenn bei diesem festlichen Anlaß die Zeitschrift auch einmal den Verlag in den Vordergrund stellt, so glaubt dies die Schriftleitung auch in der sicheren Annahme tun zu dürfen, daß die regelmäßigen Leser der Zeitschrift diesen Tag in Gedanken freudig mit ihr feiern und es begrüßen, auch einmal etwas Näheres von dem Verlag zu hören.

Des Steingräber-Verlags zu gedenken, heißt in allererster Linie von dem Manne sprechen, der ihn begründete und ihm bis auf den heutigen Tag Ziel und Richtung gegeben hat, von Theodor Leberecht Steingräber. Es tritt dabei noch der besondere Fall ein, daß der Begründer eines Musikverlags zugleich dessen bedeutsamster und glücklichster praktischer Mitarbeiter ist, so daß nur selten ein Verlag den Namen seines Begründers mit größerem inneren Rechte getragen hat. Nach außen trat dies allerdings deshalb nicht zutage, weil Steingräber seine eigenen Veröffentlichungen unter dem Namen Gustav Damm in die Welt gehen ließ, welches Pseudonym er aber längere Jahre vor Gründung des Verlags gewählt hatte. Die Erfolge Gustav Damms waren es auch, die ihm diese nahelegte. Doch wir sehen, wir müssen etwas weiter ausholen, um nur einigermaßen „Geschichte" treiben zu können.

Theodor Steingräber stammt aus der berühmten Familie der Pianofortebauer Steingräber. Sein Vater, Johann Gottlieb Steingräber (geb. 19. Mai 1800 in Neudeck bei Schleiz, gest. 10. August 1861 als Pianofortefabrikant in Schloß Arnshaugh bei Neustadt a. d. Orla), hatte sein erstes Piano nach eigener Erfindung für Albert Methfessel in Braunschweig gebaut, 1841 das erste Doppelklavier für zwei Spieler, und galt bald als einer der ersten Konstrukteure auf seinem Gebiet. Es darf noch besonders erwähnt werden, daß er auch für Richard Wagner ein ganz besonderes Instrument nach dessen Angaben gebaut hat. Auch über die Mutter, eine Tochter des Obersten von Itzstein, müssen einige Worte gesagt werden. Sie war eine geistig sehr hochstehende, temperamentvolle Frau, die es verstand, einen Kreis bedeutender Männer und Frauen an ihr Haus zu fesseln, wie sie auch solchen Geschäftssinn entwickelte, daß sie die Leitung der Filiale in Halle übernehmen konnte. Daß einmal die Großherzogin von Sachsen-Weimar, Großfürstin Maria Paulowna, vierspännig mit Gefolge und Vorreiter auf Schloß Arnshaugh vorfuhr und sich die Pianofortefabrik zeigen ließ, auch zwei Klaviere für die Erbgroßherzogin bestellte, mag immerhin aus der Geschichte der Familie geplaudert werden. Das Haus Steingräber war eine Pflegestätte der Musik, sein Träger spielte mit Vorliebe Violoncello und Flöte.

Am 25. Januar 1830 wurde nun in Neustadt a. d. O. Theodor Leberecht Steingräber geboren, wo er das Progymnasium besuchte, dann aber, auf besonderen Wunsch der damaligen Großherzogin, das Gymnasium in Weimar bezog. Seiner Mutter zuliebe widmete sich der junge Mann in Jena dem Studium der Theologie, doch hatte er die Musik schon allzusehr in sich aufgesogen, um sich in ihr nicht gründlich unterweisen zu lassen und sie, wenn auch noch auf einigen Umwegen, zum Lebensberuf zu wählen So studierte Steingräber tüchtig Musik, bildete sich aber nebenbei — schon hier tritt uns seine Doppelbegabung entgegen — bei angesehenen Firmen in Gera und Halle zum Buchhändler aus. Im Jahre 1855 gründete er eine Buchhandlung in Elbing, der er über zwei Jahrzehnte vorstand. Hier war es im Jahre 1868, daß Steingräber für den Klavierunterricht seines Töchterchens jenes Werk schrieb, das wie kein zweites musikalisches Unterrichtswerk sich die Welt erobern sollte, die „Klavierschule und Melodienschatz von Gustav Damm", jenes Werk, das ein Jahrzehnt später einen Grundpfeiler für den von Steingräber begründeten Verlag bilden sollte. Über die verbreitetste aller Klavierschulen sind denn auch gerade hier einige Worte angebracht. Von den heutigen, weit strengeren pädagogischen Grundsätzen aus ist man geneigt, diese Schule mit einer gewissen Schärfe zu beurteilen. Man kann sich auch kaum einen größeren Gegensatz denken als die ein Jahrzehnt früher entstandene Stuttgarter Klavierschule von Lebert und Stark, jener Schule, die, allem Gefälligen, Spielfreudigen und Erheiternden aus dem Wege gehend, streng auf ihr einseitig technisch-musikalisches Ziel lossteuert, dort aber, wo sie in unrechte Hand gelangt, die Liebe und Freude an der Musik und dem Klavierspiel vernichten kann. Steingräbers Ziel war ein entgegengesetztes, weniger ein klavieristisches, sondern ein musikalisch-volkstümliches, pädagogisch aber insofern ein tief gegründetes, als er die junge Seele dort fassen wollte, wo sie musikalisch bereits etwas erlebt hatte, nämlich bei Melodien und Volksliedern, die rings um sie, in Schule und Haus, erklangen. Bezeichnenderweise trug die Schule auch den Titel „Melodienschatz". Wir wissen heute, daß kein anderer als Mozart teilweise auf eine ähnlich „populare" Art musikalisch und klavieristisch aufgewachsen ist, sehen aber vor allem an dem beispiellosen Erfolg der Dammschen Klavierschule — sie war bis zum Weltkrieg in über zwei Millionen Exemplaren verbreitet und in zwölf

Sprachen übersetzt —, daß sie einem tiefgefühlten Bedürfnis entsprach und eine Mission von nicht zu überschätzender musikalischer Bedeutung erfüllte. Nicht nur hat sie bei Hunderttausenden die Liebe zur Musik geweckt und befestigt, der einzigartige Erfolg im Ausland ist auch nach einer besonderen Seite zu bewerten. Man wundert sich etwa, daß Ausländer die Melodien mancher deutscher Volkslieder so gut kennen, ein Umstand, der nicht zum wenigsten der Weltverbreitung der Dammschen Klavierschule zuzuschreiben ist; insofern hat sie auch eine sogar über das Musikalische hinausgehende Bedeutung. Vor allem hat man aber die Schule aus ihrer Zeit und dem damaligen Verhältnissen auf dem Gebiet des Klavierunterrichts zu verstehen. Klavierlehrer, die einen strengen konservatoristischen Unterricht empfangen hatten, waren damals in der Provinz noch dünn gesät, den unzähligen einfachen Musiklehrern aber gab die Schule ein Mittel in die Hand, wie es für ihre Zwecke nicht zweckentsprechender sein konnte. Heute weiß auch jeder bessere Lehrer, der diese Schule benutzt, daß er neben ihr noch anderes Material zu gebrauchen hat — dafür sorgte Steingräber selbst durch das bald erscheinende „Übungsbuch nach der Klavierschule“ und zahlreiche andere Werke —, abgesehen davon, daß „Der neue Damm“, die Neubearbeitung der ursprünglichen durch Theodor Raillard, die als 500. Auflage vor einigen Jahren erschienen ist, den erweiterten Bedürfnissen der Gegenwart Rechnung trägt. Es gibt heute aber kaum eine Klavierschule, die das Prinzip Steingräbers, der jungen Seele mit bekannten Melodien zu nahen, unberücksichtigt ließe.

Die Dammsche Klavierschule war 1868 im Druck — in Kommissionsverlag — erschienen, und schon nach fünf Jahren lag die 10. Auflage vor. Steingräber hatte sich unterdessen noch ganz anderen Arbeiten zugewendet, nämlich der Edition vor allem klassischer Werke, und diese Tätigkeit ist es weiterhin, die in ihm den Entschluß reif werden ließ, einen eigenen Musikverlag zu gründen. Genannt sei hier vor allem seine Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten, die, eine Tat für sich, Steingräber sofort in die erste Reihe kritischer Herausgeber stellte, ihm auch die Freundschaft erster damaliger Musiker und Pädagogen, wie Hans von Bülow, Franz Kullak, Joachim Raff u. a., eintrug. Noch heute gehört die Dammsche Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten mit ihrer vergleichenden Textkritik — zunächst ebenfalls im Kommissionsverlag (bei J. G. Mittler in Leipzig) erscheinend —, zu den besten ihrer Art.

Und so trat Theodor Steingräber, bereits im Besitze bester Verlagswerke, im Alter von 47 Jahren an die Gründung eines Verlags, die in Leipzig im Jahre 1878 vollzogen wurde, wohin er auch, nach vorübergehender Übersiedlung nach Hannover, zurückkehren sollte. Mit seltenem Zielbewußtsein ging Steingräber an den weiteren Ausbau seines Verlags, nicht zum wenigsten durch den Erfolg seiner Klavierschule belehrt, was gerade auf dem Gebiete der Unterrichtsliteratur sich als notwendig erweise. Das Technische sollte Hand in Hand mit dem Melodischen und Phantasie-Anregenden gehen, und so stößt man in seinen zahlreichen Etüden-Sammlungen immer wieder auch auf erste Komponistennamen, wie er Etüdenmeister bevorzugte, die beiden Erfordernissen, den technischen und musikalischen, gerecht werden. Wie vorsichtig Steingräber die Einführung in die klassische Welt der Sonaten betrieb, erkennt man an seiner Clementi-Vorstufe mit allerleichtesten Sonatinen und Rondolettos. Später hat dann Schütze in seinen ausgezeichneten, weitspannenden Lehrgängen des Klavier-Etüdenspiels und der Sonatinen, Sonaten usw., zwei geradezu monumentalen Werken, diese Seite des Verlags in gewissem Sinne zum Abschluß gebracht.

Zu Steingräbers kritischer Ausgabe der Klaviersonaten Beethovens trat als hervor-

ragendstes Editionswerk Bischoffs Gesamtausgabe von Bachs Klavierwerken, auch heute noch die beste Arbeit auf diesem so überaus schwierigen Gebiet, wie denn der Name Bach im Steingräber-Verlag eine besondere Stellung einnimmt.

Von den Werken für zwei Klaviere ist an anderer Stelle die Rede, wir stoßen nicht nur auf vier Konzerte J. S. Bachs, sondern auch auf solche von Söhnen des großen Meisters. Es ist Hugo Riemann gewesen, der hier nützlichste Arbeit leistete, und zum erstenmal Konzerte von J. Christoph und Friedemann Bach herausgab. Das war vor über zwanzig Jahren, und erst heute rückt der Londoner Bach in das richtige Licht. Riemann gehört überhaupt zu den eifrigen Mitarbeitern des Verlags, sein vielbegehrtes Musik-Taschenbuch hat schon ungezählten Musikern treffliche Dienste geleistet. Auch auf die originelle Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers in partiturmäßiger Darstellung von W. Stade sei immerhin verwiesen. Von Bischoff liegt weiterhin die, neuerdings durch Walter Niemann durchgesehene, vorzügliche Ausgabe der Schumannschen Klavierwerke vor, auch Chopin erfuhr — durch Mertke-Kronke — eine Gesamtausgabe, und weiterhin sei doch immerhin die Ausgabe von Mozarts Klaviersonaten durch Schwalm genannt, und zwar deshalb, weil sie sogar überraschend gut ist, Mozart auch dort sein Recht wird, wo sozusagen alle anderen praktischen Ausgaben seine Absichten unkenntlich machen. Indessen, es kann unmöglich Aufgabe dieser Zeilen sein, auch nur die wichtigsten Werke des Verlags namhaft zu machen; das Angeführte sollte lediglich den Zweck haben, die Richtung des Verlags — ähnlich, wenn auch nicht so umfassend, wurde auf dem Gebiet der Violinmusik und besonders einstimmigen Vokalmusik vorgegangen — anzuzeigen, sowie aber, welch ausgezeichnete Bearbeiter Steingräber zu gewinnen gewußt hat. Auch hier wurden nur einige Namen angeführt.

Theodor Steingräber soll es nicht geliebt haben, von sich zu reden; ein stiller, zäher und unermüdlicher Arbeiter, ging er ganz in seinem Beruf und seiner Familie auf. Als er am 5. April 1904 im Alter von 74 Jahren in Leipzig starb, hatte er das Glück, in seinem Schwiegersohn, dem Hofmusikalienhändler Walter Friedel, einen Nachfolger zu finden, der die Eigenart des Verlags voll und ganz begriffen hatte und mit voller Fachkenntnis daran ging, den Verlag im Sinne seines Begründers weiter auszubauen, was ihm durch kluge Gewinnung trefflicher neuer Mitarbeiter — wahllos seien nur Männer wie Kronke, Marteau, Schütze, Frey, Niemann, B. Schneider — genannt, auch gelang. Friedels Leitung des Verlags hängt auch bereits eng mit unserer Zeit zusammen, über die ein weiterer Artikel handelt. Der Verlag war fest gefügt, seine Tendenz deutlich ausgesprochen, und als Friedel im Jahre 1916 starb, konnte auch sein Nachfolger seit 1918, der Architekt Georg Heinrich, nichts anderes und Besseres tun, als seinerseits in die Fußstapfen seiner Vorgänger zu treten, wozu noch als besondere Arbeit kam, die besonders durch den Krieg verursachten Schädigungen — Neustiche wichtiger Verlagswerke — wieder gutzumachen.

Wir haben mit Absicht unterlassen, auf die Originalwerke einzugehen, die der Verlag im Verlauf der Zeit erworben hat. So zahlreich und teilweise auch bedeutend sie sind — erinnert sei wenigstens an die Burleske von Richard Strauß —, der Charakter des Verlags liegt in der persönlichen Eigenart seines Begründers, in seiner Begabung als Verfasser und Bearbeiter volkstümlicher und instruktiver Sammelwerke sowie als musikalisch kritischer Herausgeber von Klassiker-Ausgaben. Was vor allem in dieser Beziehung der Steingräber-Verlag in nunmehr fünfzigjähriger Arbeit geleistet hat, ist ein ganz erhebliches Kapitel in der Geschichte der deutschen Musikerziehung sowie der Erkenntnis der großen deutschen Musiker. Alfred Heuß.

Der Steingräber-Verlag in der Gegenwart

Von Wilhelm Weismann

Als Theodor Steingräber 1904 gestorben war, hatte er seinen Nachfolgern nicht nur einen, durch die großen Editionswerke, die Damm-Klavierschule und andere wichtige Unterrichtsliteratur wohl gegründeten Verlag hinterlassen, sondern diesem damit zugleich eine so zweck- und zielvolle Anlage gegeben, daß die Hauptaufgabe für seine Nachfolger nun darin bestand, diese Anlage weiterzuentwickeln und auszubauen. Das geschah denn auch ganz im Sinne des Gründers, bis der Krieg kam und das deutsche Verlagswesen auf Jahre hinaus lähmte. Nach Beendigung des Krieges sah sich denn auch der Verlag einer stark veränderten Lage und Aufgaben gegenübergestellt, die nur in langsamer, planmäßiger Arbeit zu bewältigen waren. So wurde ein beträchtlicher Teil der Editionswerke neu gestochen, Neuausgaben und Neubearbeitungen machten sich notwendig, Studienausgaben wie die von Schütze und Marteau mußten weitergeführt werden, während gleichzeitig die im musikalischen Unterrichtswesen einsetzende Umgestaltung die volle Aufmerksamkeit eines fortschrittlich gesinnten Verlages beanspruchte. Dank einem tüchtigen und anhänglichen, noch in der Vorkriegszeit gebildeten Mitarbeiterstab — es sei nur an hervorragende Musiker wie Willy Rehberg, H. Marteau, M. Frey, Hinze-Reinhold, B. Schneider, W. Niemann u. a. erinnert — konnte denn auch in den letzten 9 Jahren eine Arbeit geleistet werden, die man nur würdigen kann, wenn man die einzelnen Verlagszweige einer näheren Betrachtung unterzieht. An dieser Stelle kann natürlich nur von den wichtigsten Neuerscheinungen die Rede sein.

An der Spitze der Unterrichtswerke für Klavier steht von alters her der berühmte „Damm“. Seine zeitgemäße Neugestaltung durch den bekannten Klavierpädagogen Raillard wurde in den Musiklehrerkreisen sehr warm aufgenommen. Ihr zur Seite stehen drei große, sich gegenseitig ergänzende Studiensammlungen, nämlich „Schützes Lehrgang des Klavier-Etüdenspiels in 8 Heften“, desselben Verfassers „Lehrgang der Sonaten, Sonatinen und Stücke für die Anfangs-, Mittel-, Oberstufe und Reife“ und Martin Freys rasch berühmt gewordene Schule des polyphonen Spiels in 4 Heften, wozu noch sein Klavierbüchlein 4händige polyphone Stücke, seine Sammlungen „Rund um Bach“ und „In der Schule der Meister“ kommen. Diesen fundamentalen Unterrichtswerken steht eine Reihe Neuausgaben und Bearbeitungen klassisch-romantischer Klaviermusik gegenüber, sei vor allem die Ausgabe sämtlicher Klavierwerke Schumanns von Bischoff, neu bearbeitet von Walter Niemann, sowie die gegenwärtig herauskommenden, zum Jubiläumsjahr Schuberts erscheinenden sämtlichen Klaviersonaten von Schubert in einer sorgfältigen, instruktiven Neubearbeitung von Walter Rehberg, dem bekannten Pianisten, der auch hier zum erstenmal den Versuch unternahm, die unvollendeten Sonaten zu ergänzen. Ferner trat zu Riemanns berühmter 2bändiger Sammlung „Altmeister des Klavierspiels“ als Gegenstück die Sammlung „Klavierstücke berühmter Meister des 16.—18. Jahrhunderts“ von H. Schwartz, dem leider zu früh verstorbenen Münchener Klaviermeister. Weitere Neuheiten sind Stahls Sammlung „Klassische Weihnachtsstücke“, Zuschneids „Heller-Auswahl“, Schützes vierhändige und vierbändige Sonatinensammlung, seine wertvolle progressive Bearbeitung von Hellers Op. 45—47, Raillards „Liszt-Album“ u. a. Von den Originalwerken zeitgenössischer Komponisten sei später im Zusammenhang die Rede.

Eine besondere Domäne des Steingräber-Verlags war von jeher die Literatur für 2 Klaviere. Eine Reihe neu hinzugekommener Originalwerke (J. S. Bach, Ph. E. Bach, Clementi, Bausznern, J. Weismann), Klavierkonzerte mit unterlegtem 2. Klavier, vor allem von Mozart, dann Bach, Mendelssohn, Liszt u. a., ferner Bearbeitungen für 2 Klaviere, darunter als Hauptwerk die gegenwärtig erscheinende Übertragung Bachscher Orgelwerke von Otto Singer, dem weltbekannten Klavierauszügler, zeigen, mit welchem Eifer der Verlag dieses Gebiet, zu dem schon Th. Steingräber mit Bearbeitungen von Riemann, Mertke, Bischoff, Kullak u. a. den Grundstock gelegt hatte, pflegt. Erste Fachleute wie Rehberg, Hinze-Reinhold, Herm. Keller, Max Pauer, W. Niemann u. a. sind hier als Bearbeiter zu nennen.

Wenden wir uns der Violinmusik zu, so verdient neben der neuen Violinschule von Saß und dem von Bassermann neu bearbeiteten Violinalbum von Schwalm besonders die große, die wichtigste Violinmusik- und Unterrichtsliteratur umfassende Studienausgabe von H. Marteau, dem berühmten Geiger und Pädagogen, volle Aufmerksamkeit. Etüden, Sonaten, Duette, Konzert- und Vortragsstücke (darunter die rasch beliebt gewordene, bereits 26 Einzelhefte umfassende Sammlung „Für Konzert und Haus"), die für Studienzwecke sehr wichtige Ausgabe der Violinkonzerte mit beigegebener 2. Violine für den Lehrer, sowie eine ganze Anzahl Originalwerke Marteaus sind hier vereinigt und haben diesem Verlagszweig eine ganz besondere Bedeutung gegeben. — In der Violoncellomusik ist es Prof. Cahnbley, Lehrer am Würzburger Konservatorium, der dieses Gebiet durch eine Reihe wertvoller Neuausgaben, hauptsächlich von Studienwerken, bereichert hat. — Anschließend hierher gehören als Kammermusik Paul Klengels Klassische und romantische Hausmusik (2 Hefte für Streichtrio) und Erbes junger Quartettspieler, dann Popps Flötenschule in der Ausgabe von M. Schwedler und Karg-Elerts „30 Capricen", ein Gradus ad parnassum der modernen Flötentechnik.

Ganz neu geschaffen wurde vom Verlag die Abteilung für Lautenmusik. Da ist einmal die Volkstümliche Lautenschule von E. Dahlke zu nennen, ferner dessen Liedperlen alter Meister (2 Hefte), seine Bearbeitung von Sperontes „Singende Muse", seine Weihnachtsliederbearbeitung, nicht zuletzt aber die 20 Hefte umfassende Volksliedersammlung „Kunterbunt" von Th. Salzmann. Weiterhin: 4 Hefte „Lieder aus dem Volksmunde" von C. Hartenstein, Schwarz-Reiflingens 4 Hefte „Leichte Gitarrenmusik" alter Meister (auch Gitarre und Violine, dann 3 Gitarren) u. a. Hinzu tritt noch mit zwei Liederheften Paul Kurze als moderner Lautenkomponist, einer der ganz Wenigen, der mit Glück versuchte, das Lautenlied auf heutiger Grundlage mit modernen Mitteln zu erneuern.

Eine Art Spezialität des Verlags sind seine zahlreichen Liedersammlungen verschiedensten Charakters. Hier ist es Bernh. Schneider, der Dresdener Volksliedforscher, der dieses Gebiet durch eine Reihe wertvoller Publikationen, so seine Kinderreigen und Singspiele, seine „Lachenden Lieder", die Sammlungen obersächsischer und wendischer Volkslieder, verschiedene Volksliedsammlungen und Bearbeitungen für Frauen- und gem. Chor bereichert hat, Ausgaben, die noch durch die künstlerische Ausstattung mit reizvollen Scherenschnitten seiner Tochter auch nach außen hin ihre Eigenart bekunden. Auch Freys und Kurzes Kinderlieder, dann Engelkes Rococo-Lieder aus dem 18. Jahrhundert, besonders aber seine Ausgabe der schottischen und walisischen Volkslieder von Haydn u. a. gehören hierher.

Gemäß dem besonderen Charakter des Verlags, in dem das Pädagogische dem Künstlerischen gleichsam die Hand reicht, gestaltete sich der Erwerb zeitgenösischer Werke. So ist Marteau mit einer Reihe verschiedenartiger Werke (darunter einige für Orgel) vertreten, dann der feinsinnige E. Strässer (Kleine Sonate, Quartett G-Moll), Jul. Weismann (Sonatine, Variationen für 2 Klaviere, Lieder), Fr. v. Bose (Bagatellen), Niemann (Bunte Blätter u. a.), Raphael (Improvisationen), Bauszners (Duo für 2 Klaviere s. a. S. 27), Anderssen (Orgelphantasie), Petschnig (Balladen), Fischer (Lönslieder), Wünschmann (Böhm. Tänze 4 händig, Männerchöre), Mojsisovics (Weihnachtskantilene), E. Erdmann (Sinfonie), Scherchen (Streichquartett) u. a., ferner fast sämtliche Werke (Sonaten, Klavierstücke, Quartett, Lieder) des dänischen Romantikers Viggo Brodersen.

Wenn man sich vor Augen führt, mit welchen Schwierigkeiten das deutsche Musikverlagswesen nach dem Kriege zu kämpfen hatte, ferner daß der Steingräber-Verlag sich zur Aufgabe machte, diese Fülle von Werken wie stets in einer mustergültigen Ausstattung — die neue Editions-Ausstattung hat Prof. Tiemann, der berühmte Graphiker, nach Angaben des Verlags entworfen — und tadellosem Stich herauszubringen, weiterhin noch als besonderes Objekt unsere „Zeitschrift für Musik" hinzukommt, so wird man angesichts dieser Summe von Energie und Arbeitsleistung dem charaktervollen, nach künstlerischen Prinzipien geleiteten Unternehmen seine volle Anerkennung zuteil werden lassen müssen.
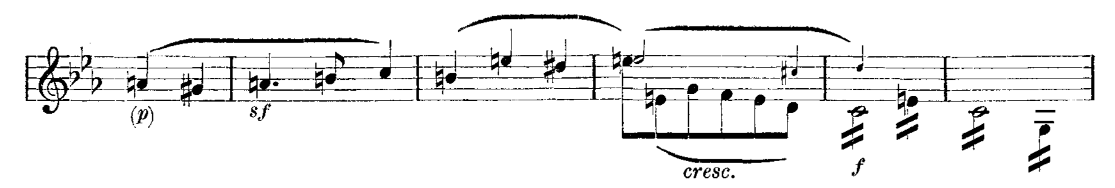
Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum[1]

Von Alfred Heuß

III.

Wir sprachen im letzten Artikel davon, daß der erste Satz von Beethovens Eroica voller Entwicklungen mit dramatischen Zweckbestimmungen stecke und führten dies an einem Beispiel aus, das aber mit unserer besonderen Aufgabe unmittelbar nichts zu tun hat. Nun heißt es denn aber die berühmte Dominanten-Tonica-Dissonanz fest ins Auge fassen, und natürlich wird es zunächst darauf ankommen, den Weg, die Entwicklung aufzuzeichnen, die zu ihr führt. Allerdings wäre es notwendig, auch alles Vorangehende einer Erörterung zu unterziehen, vor allem den ersten Höhepunkt des Satzes, die Fortissimo-Dissonanzenstelle. Aber selbst hiervon kann keine Rede sein, und wer sich darüber im Klaren ist, daß zu Ausführungen, wie sie hier vorgenommen werden, alles Entscheidende erst beigebracht werden muß, frägt nicht warum. Man braucht ja immer wieder nur darauf hinzuweisen, daß unsere Dissonanzenstelle das ganze neunzehnte Jahrhundert den fatalsten Mißverständnissen ausgesetzt war, es sicher auch heute noch Musiker gibt, die eher an einen Schreibfehler Beethovens oder an ein Druckversehen glauben, als daß sie den Zusammenprall von Dominante und Tonica für eine denkbar sicher gestellte Absicht Beethovens ansehen, mithin nicht einmal ahnen, daß der ganze erste Satz um diese Stelle förmlich kreist. Der Zweck unsres ersten Artikels bestand ja auch zum Teil darin, an Hand der Skizzen den Sachverhalt nicht nur darzustellen — was durch Nottebohm schon lange geschehen ist —, sondern auch nachzuweisen, wie so überaus schwer es Beethoven geworden ist, die von allem Anfang beabsichtigte Dissonanz in den ganzen musikalischen Zusammenhang zu stellen. Nunmehr haben wir uns aber lediglich an die Partitur, an das fertige Kunstwerk zu halten.
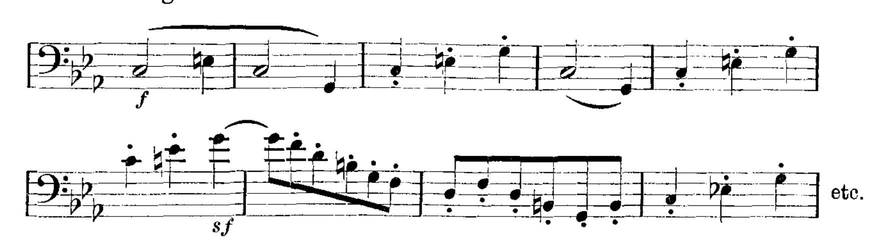
Die zu unserer Stelle führende Sonder-Entwicklung beginnt unmittelbar dort, wo das durch die ff-Dissonanzenstelle herbeigeführte dritte, in E-Moll stehende Thema beim zweiten Vortrag in A-Moll plötzlich abgebrochen, mit einer Unisonofigur von E-Moll nach C-Dur moduliert wird und nun das Hauptthema des Satzes erscheint (Takt 308). Da das plötzliche Abbrechen des dritten Themas bewußt gefühlt werden muß, wenn man die ganze Stelle verstehen will, so gebe ich sie auch in dem Sinne an, wie sie ordnungsgemäß heißen müßte (kleine Noten) und wie sie bei Beethoven heißt:



Im vierten der hier vorliegenden Takte bricht, wie man sieht, Beethoven das dritte Thema jäh in E-Moll ab und lenkt vermittels eines modulierenden Kraftmotivs ohne
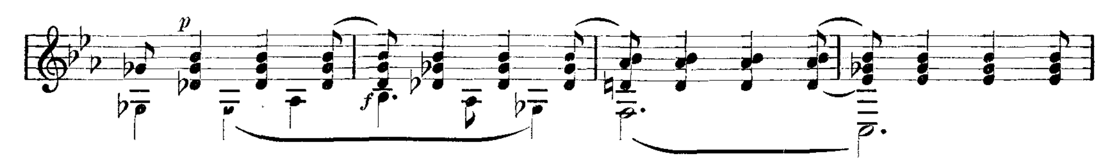
[1]) Da erst dieser, der dritte Artikel über Beethovens Eroica, das eigentliche Thema behandelt, ist sein Verständnis nicht unmittelbar abhängig von den früheren Aufsätzen, so daß Leser, die die vorherigen Aufsätze nicht kennen, das Wesentliche auch ohne diese verstehen werden.

weiteres nach C-Dur. Es ist ganz so, wie wenn einer mit kühn-starker Hand einem im Lauf sich befindenden Fahrzeug plötzlich eine ganz andere Richtung gibt und es nach einer Seite lenkt, an die keiner dachte. Und fürwahr, wir stehen auf ganz neuem Gebiet, nämlich zum überhaupt ersten Mal in C-Dur. Und daß es sich um ein Unternehmen besonderer Art handeln werde, sagt uns nicht nur das Auftreten des Hauptthemas als solchen, sondern auch wie es gebracht wird. Nämlich sowohl unisono, also mit vereinigter Kraft, ferner in den Violinen in kraftbebende Sechzehntel verdichtet, all' dies zum erstenmal im bisherigen Satz. Aber dies ist noch nicht alles. Aus dem Thema werden auch neue Kräfte herausgeholt, gewissermaßen Stoßkräfte, die ihm die ungeheure Ausdehnung bis zu zwei Oktaven geben. Das Stakkato des dritten Taktes ist entscheidend und ganz neu:

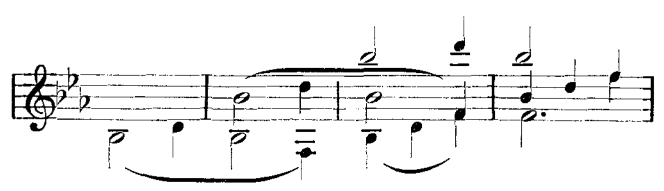


Ein Dirigent, der nicht merkt, daß er hier vor etwas ganz Neuem steht, dem er seinerseits mit besonderen Kräften gegenübertreten muß, wird auch unweigerlich versagen. Um die ganze Stelle in ihrer Neuheit würdigen zu können, vergleiche man sie mit der ersten großen, in C-Moll beginnenden Durchführung des Hauptthemas (Takt 184ff). Hier werden mannigfachste Kräfte ins Treffen geführt und in kürzester Zeit Entwicklungen vom pp bis zu explosiven Fortissimi bewerkstelligt. Hier aber herrscht strengste, einheitliche Zielrichtung, das Unisono vereinigt alle Kräfte auf einen Punkt, nicht weniger als acht Takte stehen in einer einzigen Tonart, in C-Dur. Wenn nun Beethoven ohne weiteres nach C-Moll schwenkt und die letzten vier Takte in dieser Tonart wiederholt, nun aber vermittels einer melodischen, mit sequenzmäßiger Notwendigkeit sich ergebenden Modulation nach Es-Dur in die Grundtonart gelangt, so sagt uns dies, daß die Verneinung von C-Dur als einer Nebentonart sofort wieder ausgeglichen werden kann. Wie gefährlich das Ergreifen von C-Moll aber trotzdem war, ergibt sich sofort, als, in folgerichtiger Fortsetzung, die vier entsprechenden Es-Dur-Takte nach Es-Moll, der Verneinung der Grundtonart, gelangen müssen. Es-Moll! Dies ist die gefährlichste, die furchtbarste Tonart, in die sich der Satz, der Träger der Sinfonie, begeben konnte. Gewaltig wird dies auch von Beethoven unterstrichen durch Eintreten des vollen Orchesters bei Erreichen von Es-Dur, der Heimattonart, durch Fortissimo bei dem von Es-Moll. Was wird geschehen, wird Es-Moll ebenso rasch verlassen werden können wie vorher unmittelbar C-Moll? Unmöglich, denn Es-Moll nimmt erstens einmal eine grundverschiedene Stellung wie C-Moll ein, zweitens aber fällt gerade in dieser Tonart, gewissermaßen dem Rachen des Todes, die Entscheidung. Das Letzte, Schwierigste, kurzweg Menschenunmögliche, muß, wie wir sehen, in d i e s e r Tonart getan werden. Und wir gewahren auch sofort, daß in diesem furchtbaren Gebiet Halt gemacht wird. Die beiden, mit dem Vorhergehenden in notwendigster Verbindung stehenden Fortissimo-Es-Moll-Takte werden abgebrochen — die Beantwortung auf der Dominante ergäbe sowieso wiederum Es-Moll — und in Es-Moll tritt das dritte, einst in E-Moll eingeführte Thema ein. Wir wollen alle offen zugeben, daß wir über die Bedeutung

dieses dritten Themas noch immer so gut wie nichts wissen, ich meinerseits kann lediglich sagen, daß es das Ergebnis der furchtbaren e-f-Dissonanzstelle ist und in seiner so ungemeinen Verinnerlichung — man vergleiche die in Gegenbewegung verlaufende Melodie — ein Höchstes an seelischer Kraft bedeutet; als ein drittes Thema in einem Sonatensatz zeigt es ein über alles gewöhnliche Maß Gehendes ohnedies an. Würde man es als ein höheres Geschenk, als eine „Gnade" auffassen, so träfe man vielleicht das Richtige. Daß Beethoven dieses Thema sofort in dieser kritischen Es-Moll-Stunde einführt, erscheint nun überaus bezeichnend. Es soll, als etwas dem Träger des Satzes nicht unmittelbar Zugehöriges, so etwas wie Rettung bringen und sein weiterer Verlauf, mit der Modulation nach Ges-Dur[1]), jene geradezu rührend weichen Takte — die einzigen weichen Takte des ganzen Satzes — würden wohl nichts anderes zeigen, als daß in dieser Lage auch von diesem Gnadenthema keine Rettung zu erwarten ist: der Träger muß sich selbst zu helfen wissen oder eben untergehen. Und er besinnt sich auch nach der Ges-Dur-Episode wieder auf sich selbst, aber es ist doch wohl sehr bezeichnend, daß das nun im Baß auftretende dritte Thema plötzlich forte erklingt — die übrigen Streicher verharren noch im Piano —, als wollte es den Helden wieder zu sich selbst führen:



Wir sehen aber weiterhin aus der Stelle, daß es kein Ausweichen gibt, nämlich Es-Moll wiederum erreicht werden muß und nicht umgangen werden kann, mithin, daß die fruchtlose Ges-Dur-Episode um so klarer die Absichten Beethovens zeigt. Wem die furchtbare Es-Moll-Gefahr bis dahin nicht klar geworden ist, dem wird sie es aus dem folgenden, der weiteren Entwicklung, die zunächst bis zu Takt 375 führt, als plötzlich nach furchtbarstem Fortissimo auf dem Ces-Dur-Akkord der Satz zu stocken beginnt. Diese Takte (347—375) sind der gewaltigste, übermenschliche Versuch, aus Es-Moll heraus und in eine Tonart zu gelangen, die den Übergang nach der Reprise in Es-Dur gestattet. Ich sage, mit geradezu übermenschlichen Kräften wird daran gearbeitet. Bläser und Streicher sind geteilt, aber derart, daß sie mit verdichtetsten thematischen Mitteln ineinandergreifen und zwar entstammen die thematischen Mittel nicht nur dem Hauptthema, sondern sind das Hauptmotiv selbst. Die Bläser bringen es in Engführung, und zwar derart, daß während vier Takte drei Einsätze stattfinden, so z. B.:

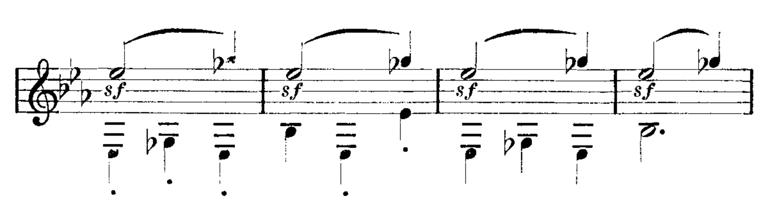


Binnen 20 Takten finden nicht weniger als 16 Themeneinsätze statt, in den Violinen aber brodelt es in vibrierendsten Sechzehnteln, Bässe und Bratschen türmen geradezu gigantisch das gestoßene Hauptmotiv in die Höhe, und wir sahen aus dem ersten Ar-

[1]) Nachträgliche Bemerkung: Behandelte Beethoven das Thema wie bei seinem ersten Erscheinen, so gelangte er nach As-Moll, also in noch tieferes Mollgebiet. Um dies zu vermeiden, wird der nächste Ausweg, nach Ges-Dur als Paralleltonart, gewählt.

tikel an Hand der Skizzen, wie lange es gegangen ist, bis Beethoven auf dieses Kolossalmittel kam. Ich glaube, es wird keinen Musiker geben, der die Häufung, Steigerung und Verdichtung all' dieser Mittel bewußt hörend überblicken kann, so elementar sie auch zur Anwendung gelangen, es ist dies wohl auch kaum nötig, wenn man nur in aller Klarheit fühlt, daß hier die thematischen Mittel mit übermenschlicher Kraft, dabei aber, wohlgemerkt, mit vollkommener Ordnung ins Treffen geführt werden.

Das Wichtigste bleibt aber erst zu sagen übrig, die Folge der Harmonie. Werden wir aus dem Bereich von Es-Moll kommen oder nicht? Darauf kommt alles an, darauf zielte auch die Anwendung unerhörtester Kräfte. Die Ges-Dur-Episode endete mit der Rückführung nach Es-Moll, und auf der Dominante setzte die oben besprochene Musik ein. Die Antwort, die logische Folge, ist — Es-Moll, denn jede künstliche Modulation ist nunmehr, wo es das Letzte gilt, ausgeschlossen. Nach Es-Moll wird der As-Dur-Akkord mit kleiner Septime ergriffen, was notwendigerweise nach Des-Dur führt. Gelangen wir auf diesem Wege nach Es-Dur? Wieder erscheint, wie eine fixe Idee, d. h. mit eiserner Notwendigkeit, der B-Dur-Akkord, also die Dominante sowohl von Es-Dur wie Es-Moll. Kann, darf er nach Es-Dur führen, was so viel hieße, sind die unter Es-Dur liegenden Be-Tonarten überwunden, beseitigt? Für Musikmacher wohl sicher, nicht aber für den im Tonartennetz verstrickten, mit dem Gesetz logischer Tonartenzusammenhänge gebundenen wirklichen Tondichter. Ich erledige hier auch die Frage, ob nicht durch irgendeine enharmonische Verwechslung herbeigeführte Modulation ein Ausweg hätte gefunden werden können. Dieses Mittel war bereits einmal zur Anwendung gelangt, bei der schon erwähnten ersten großen Durchführung des Hauptthemas. Der Held dieses Satzes kennt also auch derartiges; wo es sich aber um ein klipp und klares Vorgehen handelt, kommt es nicht mehr in Betracht. Steht man vor dem Abgrund, unmittelbar vor dem Untergang, so nützt auch eine genialst überraschende Wendung nicht, nackteste Gefahr dringt auf Eindeutigkeit. Und daß es kein Entweichen gibt, wird uns sofort gezeigt: denn nachdrücklicher als je stehen wir wieder in Es-Moll. Jetzt wird aber — wir sind schon zum dritten Mal mit Dominantkraft nach Es-Moll gelangt — die Lage immer furchtbarer und wenn wir nun hören, daß das Hauptmotiv plötzlich nicht mehr fortrücken will, sondern stockt, d. h. viermal ansetzt:



dann aber mit fürchterlichem Gewaltausbruch das ganze Orchester fortissimo den Ces-Dur-Akkord einsetzt, die Bläser aber mit dem Hauptmotiv aussetzen und auf Akkordnoten zu erstarren beginnen, so müßten wir fühlen, daß wir weiter als jemals von Es-Dur entfernt sind, die Gefahr aber aufs höchste gestiegen ist und nunmehr auch die Anwendung verdichtester Kraftmittel, wie wir sie eben erlebt haben, nichts mehr nützen würden. Und still, unheimlich still wird es nunmehr. In den Oboen und Fagotten glotzt uns der Ces-Dur-Akkord an, wobei der Nachdruck auf den Tönen es-ges, den entscheidenden Tönen für Es-Moll, liegt: Die letzte, vollständig hoffnungslose Phase der Entwicklung beginnt. Woher soll denn überhaupt noch Rettung kommen? Grinst uns der Tod in der immer größer werdenden Stille nicht immer deutlicher an? Vier

Takte Ces-Dur, im vierten die Streicher mit dem umgebildeten, verlangend in die Höhe gerichteten Hauptmotiv. Weitere vier Takte. Der fürchterliche Ton ges bleibt, unten rankt sichs in die Höhe, aus as wird a, aus ces reines c, die Takte piano gehalten. Weiterer Fortgang: B-Dur erscheint wieder, es muß ja kommen, wollen wir nach Es-Dur: Decrescendo sinkt die Hoffnung schon zum Voraus immer tiefer, nochmals muß sich der Held, was er nur allzu gut weiß, bestätigen lassen, daß er unweigerlich in Es-Moll, im Rachen des Todes sich befindet! Und in welch müdem, entsagendem Vorhalten die Oboen nachschleichen! Es-Moll, die Haupttonart, erscheint wieder, tiefste Mitternacht und keine Aussicht auf ein Tagen: die Musik stockt nun vollständig auf der Dominante, und wer nun, obwohl bald 125 Jahre seit dem ersten Erklingen der Sinfonie verflossen sind, immer noch nicht weiß und vor allem fühlt, ob wir in der Dominante von Es-Dur oder Es-Moll stehen und ob ferner in einem musikalisch-geistigen Werk Dur und Moll der Haupttonart nur so miteinander vertauscht werden können, den schicken wir in — deutsche Konservatorien, die an ihm wohl kaum noch etwas verderben können. Man kann unmöglich das Moll einer Molltonart stärker ausprägen, als es Beethoven in diesem Satz getan hat, er tat es in noch verstärktem Grade gegenüber der Skizze, sofern er vor den letzten achtzehn, auf der Dominante stehenden Takten, nochmals einen Es-Moll-Takt bringt, mithin die vierte Dominant-Kadenz nach Es-Moll innerhalb der letzten Entwicklung. Merkt nun endlich einmal jeder, daß das Kadenzieren nach Es-Dur bereits überreif ist, sie erfolgen muß, wenn der Satz nicht in Es-Moll endigen will? Es-Dur muß aber nicht nur als solches irgendwie erreicht werden, sondern auch deshalb, weil bei unserer Stelle das Erreichen von Es-Dur zugleich mit der Einmündung in die Reprise verbunden ist. Stünde unsere Entwicklung in der Mitte der Durchführung, wäre also die Rückkehr nach Es-Dur nicht unbedingte Notwendigkeit, so würde die Lage nicht hoffnungslos sein und eine geniale Natur mit der kühnen Tatkraft des Beethovenschen Eroica-Helden fände dann sicherlich Mittel und Wege, sich aus dem furchtbaren Gebiet der Es-Moll-Tonart herauszuarbeiten. Hier aber grinst ihm der Tod unmittelbar in die Augen und überwacht gewissermaßen jede seiner Bewegungen: das Tor des Todes steht offen und wird, da ein Entweichen nicht mehr möglich ist, mit der Sicherheit der Dominant-Kadenz zufallen. Und still, schauerlich still wird es in und um den Helden, die achtzehn Takte vor der Reprise gehören zum Schauerlichsten, was es in der Musik gibt; schauerlich aber auch noch aus einem Grunde, den wir bald genug kennen lernen werden. Das Leben stockt immer mehr, in den Takten unmittelbar vorher bewegte sich bei den Streichern noch das Hauptmotiv, nun erstarrt es in den vier nachfolgenden Takten zu einem monotonen Pizzicato-Ton auf b, in den Bläsern breitet sich pianissimo die Dominante aus, wir wissen durch vierfache Erfahrung, daß, schließt sie sich, wiederum und nunmehr zum letzten Male, nur Es-Moll das Ergebnis sein kann. Und nun die folgenden zwei Takte! Das ganze Orchester, mit Ausnahme der Violinen, setzt aus, schauerliche Stille herrscht. Die Violinen spielen Tremolo auf as-ces — tiefste Moll-Dominante — sie zittern! Zittert der Träger der Sinfonie aber etwa vor dem Tode? Hat er ihm nicht vielmehr ungezählte Male furchtlosen Sinnes ins Auge geblickt? Aber daß er schaudert, innerlich bebt, wer würde es angesichts der tremolierenden, der zitternden Pianissimo-Töne nicht bemerken? Die Pizzicato- und Bläsertakte, und zwar ebenfalls mit Dominant-ces, kehren wieder, ebenso in den folgenden zwei Takten die bebenden Violinen. Das ces ist aber nach dem Ton b gesunken und drückt, mit as die Sekunden-Dissonanz b-as bildend, auf diesen Ton, der vor der entscheidenden, den Untergang bringenden Auflösung nach ges steht. Als zuckten die Violinen vor dieser,

kehren sie, nach zwei weiteren Bläsertakten, nach ces zurück; die weiteren vier Takte gehören lediglich den Violinen. Fortwährendes Pianissimo-Tremolo, das sich in den folgenden zwei Takten zu kaum hörbarem, dreifachem Piano steigert.

Was in der schauderhaften, den Untergang bringenden Lage als Einziges noch getan werden kann, ist dem Träger der Idee sicherlich schon eine Weile bewußt geworden, und zwar wohl während der ersten Pizzicato- und Bläsertakte, als hinter der Moll-Tonica sich nochmals die Dominante öffnete. Und wovor er schaudert, ist nun nicht mehr schwer zu sagen. Keineswegs vor dem Untergang, wohl aber vor dem Schritt, den er zu unternehmen gedenkt. Denn dieser Schritt ist im höchsten Grade ungesetzlich, er verstößt, um mit Kant-Beethoven zu reden, gegen das Moralgesetz, das, als tiefste metaphysische Stimme im Menschen wirksam, gerade für den ethischen Menschen die höchste Macht darstellt. Und wenn nun plötzlich vom Horn in die kaum hörbaren Moll-Dominant-Tremoli das Hauptmotiv des Satzes ganz leise — es könnte unhörbar sein, das Sittengesetz hört es doch! — in Es-Dur hineingespielt wird, so wissen wir nunmehr klar genug, daß mit diesem musikalischen Verbrechen des Zusammenklingens von Moll-Dominante und Dur-Tonica nur eins gemeint sein kann: Dieses plötzliche Dur fälscht das Tongeschlecht und macht dadurch den Weg nach der Dur-Reprise frei. Dem musikalischen Verbrechen kann nur ein sittliches entsprechen, mit ihm als dem letzten und äußersten Mittel erkauft sich der Träger der Sinfonie die Rettung, und wie furchtbar schwer ihm, einem sittlichen Helden, der Schritt wurde, haben wir gesehen. Kaum ist aber das Furchtbare geschehen und nicht mehr rückgängig zu machen, setzt auch ein gewaltigstes Eintreten für die Tat ein, er wäre kein Held, kämen ihm jetzt, wo Handeln alles bedeutet, irgendwelche Bedenken, dächte er auch nur einmal daran, wogegen er verstoßen, immer jetzt, wo Handeln alles bedeutet. Und wir hätten nunmehr auch einen Blick auf die Wiederholung, auf den Schluß mit seinem Triumph zu werfen, eine Reprise, die so ungemein viel Neues bringt, daß man eigentlich kaum von einer Reprise reden kann. Alles gelingt nun dem Helden, er führt kühnste Operationen mit einer geradezu göttlichen Leichtigkeit aus, man hat das Gefühl und findet es auch bestätigt, daß überhaupt nichts mehr mißlingen, überhaupt nur schwer werden kann, es ist die großartigste und glückhafteste Heldenmusik, die man sich denken kann, einzig dastehend in der ganzen Instrumentalmusik. Das im einzelnen aufzuzeigen, mag Inhalt vielleicht einer späteren Arbeit sein, wir werden vielmehr nochmals den Blick auf unsere Stelle zu werfen und zu fragen haben, was sie in sittlicher Beziehung bedeutet, ferner aber, wie sie mit dem Vorwurf Beethovens, der Person Napoleon Bonapartes, zusammenhängt. Mit aller Absicht sei dies in einem weiteren Aufsatz getan, nicht zum wenigsten deshalb, weil sich der Leser zunächst einmal in die hier zum erstenmal aufgedeckten rein musikalischen Zusammenhänge hineinleben soll. Und hier halte er vor allem vor Augen, daß in unserer Stelle nicht etwa Dominante und Tonica schlechthin ineinanderklingen, sondern **Moll**-Dominante und **Dur**-Tonica. In der Vorstellung genommen, erklingt also gleichsam der Es-Dur und Es-Moll-Akkord zugleich, bekanntlich die unmöglichste, gesetzwidrigste Dissonanz in tonaler Musik. Da wird auch das Verbrechen erst voll bewußt, das gegen die elementarsten Gesetze der Tonkunst begangen wurde: Man lasse Dur und Moll des gleichen Akkordes zusammenklingen, um unserer Dissonanz noch schärfer ins Gesicht zu sehen. Eines besonderen Umstandes ist denn auch bei dieser Feststellung zu gedenken. Musikalische Halbköpfe, bar sowohl musikalischen Geistes wie aber auch eines musikalischen Ethos, haben die Bedeutung der Eroica-Dissonanz durch den Hinweis auf die scheinbar gleichlautende im ersten

Satz der Klaviersonate Les Adieux entkräften wollen und sind vielfach mit ihrer Ansicht bei dem völlig unbeethovenschen Geschlecht des 19. und 20. Jahrhunderts nur allzu leicht durchgedrungen. Abgesehen davon, daß die menschlich leicht wiegende poetische Abschieds-Sonate wieder ihren eigenen Maßstab hat und die poetischen Verschränkungen der beiden Funktionen wirklich nicht schwer zu erklären sind, handelt es sich, wie aus dem Dargelegten klar ersichtlich, um etwas ganz anderes, daß eben in der Sonate lediglich Tonica und Dominante des gleichen Tongeschlechtes zusammenklingen, etwas Harmloses im Verhältnis zu dem Zusammenprall der beiden Tongeschlechter in der Eroica. Erkennt man aber aus diesem einen Beispiel die oberflächliche Beschäftigung mit Beethoven? Mit welcher Ironie würde dieser auf das ganze spätere Musikergeschlecht blicken, das, wie hier an einem der berühmtesten und hervortretendsten Beispiele gezeigt werden konnte, gerade in den elementarsten Fragen vollkommen versagte!

Zur Frage der Echtheit des Mozartschen Wiegenliedes „Schlafe mein Prinzchen"

Von Ernst Lewicki, Dresden

In seinen Veröffentlichungen in der „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft", Jhrg. 1892 und im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jhrg. 1896, hat Max Friedländer die Vertonung des allbekannten Wiegenliedes „Schlafe, mein Prinzchen" (Köchel-Verz., 1. Aufl. Nr. 350) zuerst dem Kapelldirektor Fleischmann in Meiningen, später aber einem Bernhard Flies (Arzt in Berlin) zugeschrieben, von denen keiner als Tonsetzer weiter bekannt, geschweige denn berühmt ist. Im 35. Jahresbericht des Salzburger Mozarteums (1915) wies nun Joh. Ev. Engl auf eine Stelle in dem damals von Dr. Ernst Bücken in den „Mitteilungen" des Münchener Antiquariats Jacques Rosenthal besprochenen Tagebuche der Witwe Mozart betreffend ihren Briefwechsel in Sachen der Nissenschen Mozartbiographie hin, in der er eine Friedländer noch unbekannt gewesene neue Stütze für die Echtheit des Liedes erkannte. Constanze schreibt: „Am 27. September (1828) wurde an Dr. F(euerstein)[1] ... und statt des Wiegenliedes eine andere Composision (sic) meines Mozarts beygelegt". Bekanntlich blieb es aber im Nissen beim Wiegenlied als Notenbeilage. Constanze hat also nach der obigen Tagebuchstelle zwar an dessen Echtheit geglaubt, muß jedoch einen Grund zu seiner Ersetzung durch ein anderes Stück gehabt haben. Zunächst sei aber an einen weiteren Umstand erinnert, der in der ganzen Streitfrage m. E. bisher kritisch nicht genügend berücksichtigt worden ist. Im Anhang zu Nissens Mozartbuch ist in dem „Verzeichnis der in Mozarts Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe, wie solches größtenteils von Abbé Maximilian Stadler verfaßt worden" (Abschnitt III, D: Fragmente für den Gesang)[2]) unter Nr. 18 vermerkt: „Ein Wiegenlied in 3 Strophen, mit Begleitung von Pianoforte: Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein usw. Andante F. Es ist ganz mozartisch, naiv, originell und launig (Stadlers Urteil?). Es ist hier als Beilage zugegeben." Aus der Aufnahme des Liedes in dieses sonst nur autographe Fragmente, Skizzen und Entwürfe enthaltende Verzeichnis — die meisten davon befinden sich noch heute im Mozarteum — ist zweierlei zu folgern:

[1]) Dr. Feuerstein in Pirna bei Dresden war Constanze behilflich bei der Herausgabe der Nissenschen Biographie und hat ein Vorwort dazu geschrieben.

[2]) Abschnitt IV zählt vollendet hinterlassene Kompositionen auf.

1. Es muß eine Mozartsche Handschrift vom Entwurf oder der Skizze zum Wiegenlied vorhanden gewesen sein, die später leider verschollen ist,

2. das in der Beilage mitgeteilte vollständige Lied ist nach dem Mozartschen Entwurf von dritter Hand (Stadler ?)[3]) ausgearbeitet oder ergänzt worden. Aus letzterer Tatsache lassen sich auch die kleinen unmozartschen Mängel, die schon Nottebohm bemerkt und in der Gesamtausgabe beseitigt hat, unschwer erklären, aber nicht gegen die Echtheit ins Feld führen. Man wird daher die Komposition des Liedes, d. h. seinen melodischen und harmonischen Kern doch noch Mozart zuschreiben und Flies wohl oder übel des Plagiats zeihen müssen[4]), der vielleicht irgendwie schon frühzeitig in den Besitz des (ergänzten) Liedes gekommen war. Wenn man die zweitaktigen Perioden als auffällig und „unmozartisch" bezeichnet hat, so spricht das nicht gegen die Mozartsche Verfasserschaft, im Gegenteil man kann diese das Wiegen und Einschläfern trefflich charakterisierende Regelmäßigkeit des Periodenbaues als besonders glücklich und eines Mozart durchaus würdig ansehen. Es ist m. E. auch unglaubhaft, daß man eine abgeschlossene Komposition unter jene Fragmente und Entwürfe (Skizzen) eingereiht hätte; hier kann, wie gesagt, nur ein Fragment oder eine Entwurfskizze in Frage kommen, aus der dann das Wiegenlied fertiggestellt worden ist, was freilich bei Nissen verschwiegen wird. Daß die Ergänzung, abgesehen von den schon erwähnten kleinen Schönheitsfehlern[5]), im übrigen eine wohlgelungene ist und das Wesen von Mozarts Entwurf klar erkennen läßt, ist wohl am besten durch die allgemeine Beliebtheit und Volkstümlichkeit des Liedes dargetan, welches man getrost als echt, wenn auch in der Begleitung nicht ganz von Mozart selbst vollendet, gelten lassen kann. Die kleinen, melodisch so reizvollen Zwischenspiele in der Begleitung (rechte Hand) dürften ebenso wie das Melisma am Schluß, das auch im Andante der Haffner-Sinfonie (K. V. 385) vorkommt, in Mozarts Aufzeichnung schon vorhanden gewesen sein, die wahrscheinlich Singstimme und Klavierbaß enthielt. Unverständlich ist bei Nissen die nach unten gestielte zweite Notierung der Singstimme zu Anfang: a g a f mit dem punktierten ersten Viertel statt der drei Achtel, als sollte es heißen: „Schlaf, Prinzchen, schlaf" usw. Daß Constanze zur Biographie lieber noch eine von Mozart ganz ausgeführte Komposition beisteuern wollte, ist erklärlich und spricht auch mit zugunsten der vorstehend begründeten Anschauung.

Anmerkung der Schriftleitung: Es hat sich, was der ganzen Musikwelt überaus lieb zu hören sein wird, im Verlaufe der letzten zehn Jahre als immer sicherer herausgestellt, daß das berühmte Wiegenlied nur von Mozart sein kann. Die Ausführungen von Prof. Ernst Lewicki darf man als den Schlußstein in der ganzen philologisch-historischen Beweisführung ansehen. Da dem Herausgeber der ZfM. lange vor Kenntnisnahme der Bücken-Englschen Ergebnisse die Echtheit des Wiegenliedes aus Gründen künstlerischer Liedtechnik als erwiesen galt, seien diese bei Gelegenheit immerhin einmal mitgeteilt. Die Welt schenkt aber bekanntlich archivalischen Begründungen weit mehr Vertrauen als künstlerischen, während sie sich hingegen von künstlerischen Scheingründen, die gegen die Echtheit eines Kunstwerks zeugen sollen, zum mindesten imponieren läßt. Die Geschichte von Mozarts Wiegenlied ist ein recht schamhaftes Kapitelchen im „Liederbuch" der deutschen gelehrten Liedästhetik.

---

[3]) Man kennt mehrere Mozartsche Stücke, die von Stadler so ergänzt sind, daß sie als fast vollwertige Mozartwerke gelten können; z. B. K. V. 400, 402, 403, 442.

[4]) Daß Mozart selbst dazu z. T. eine Volksmelodie, und zwar ein altes Salzburger Krippenlied, benutzt haben könnte, ist nicht ausgeschlossen (vgl. Engl im 13. Jahresbericht des Mozarteums, 1893, S. 67).

[5]) Engl glaubt sie (a. a. O. S. 40) auf die „skizzenhafte Niederschrift" Mozarts zurückführen zu sollen, womit er Recht haben kann.

Mozart und Rußland

Von Erwin Walter, Berlin

Das Beethovengedenkjahr brachte verschiedentlich auch Erinnerungen an die Beziehungen Beethovens zu Rußland, allerdings fast nur Ergänzungen und Berichtigungen zu dem, was allgemein bekannt war über die Widmungen Beethovenscher Werke an russische Fürstlichkeiten und Adelspersonen. Da hier der damalige russische Gesandte in Wien, der musikliebende Graf André Kirillowitsch Rasumowsky im Mittelpunkt steht, so ergibt es sich ganz von selbst, auch der Beziehungen Mozarts zu Rußland zu gedenken, die, von A. Brückner 1891 bekanntgegeben und durch K. Nef (Basel) wieder ans Licht gezogen, dem weiteren Kreise der Musikfreunde doch nicht so bekannt geworden sind, wie sie es wohl verdienten.

Es handelt sich hierbei um nichts Geringeres als daß Mozart durch eben diesen Grafen Rasumowsky, den Schwager von Mozarts Schüler und Verehrer Fürst Lichnowsky, im Sommer 1791 Aussicht erhielt, am „Hofe" des Fürsten Potemkin, des Günstlings und Mitarbeiters Katharinas II., Anstellung zu finden. A. Wassiltschikow, dereinst Direktor der Gemäldesammlung der Petersburger Eremitage, bringt im dritten der sechs auf Archivstudien beruhenden Bände „Geschichte der Familie Rasumowsky" das in Betracht kommende Dokument bei. Da schreibt nämlich Graf André Kirillowitsch inmitten eines Wien, den 10. August 1791 datierten diplomatischen Berichts an Potemkin, dem er schon früher Virtuosen für das fürstliche Orchester besorgt hatte und den er auch sonst in jeder Weise sich geneigt zu halten trachtete, er habe es dahin gebracht, daß Mozart, „der erste Klavierspieler und einer der geschicktesten Komponisten Deutschlands", bereit sei, in des Fürsten Dienste zu treten, zumal er mit seiner jetzigen Lage mehrfach nicht zufrieden sei. Mozart habe sich zu der Reise nach der Ukraine bereit erklärt, und sobald Potemkin dem Grafen die Ermächtigung erteile, wolle er Mozart für ihn engagieren. Die genaue Zeitdauer des Kontrakts könnte Potemkin ja später selbst ausmachen, nachdem er mit dem Künstler persönliche Fühlung genommen habe.

Dieses Angebot mußte damals recht verlockend für Mozart sein. Seine Reisen an die Höfe zu Dresden und Berlin waren nicht gerade erfolgreich gewesen, es gebrach an Schülern, das Silberzeug wurde versetzt und Geld von Wucherern aufgenommen. Neben England, wo Haydn eben ertragreiche Triumphe feierte, war Rußland zu jener Zeit das, was Amerika heute als lockender Magnet für die Künstler ist. Die Kaiserinnen Anna und Elisabeth wie auch Katharina II. schenkten der Oper, die 1737 in Petersburg eingerichtet wurde, liebevollste Aufmerksamkeit und verschafften den von ihnen berufenen Kapellmeistern und Komponisten ehrenvolle Aufträge und fürstliche Gehälter, ja Versorgung auf Lebenszeit. Die Namen Paisiello und Sarti mögen hier genügen. Potemkin, der über unbegrenzte Geldmittel verfügte und sein aus hervorragenden Künstlern bestehendes Orchester sogar während des Türkenkrieges 1787—1791 unter Sartis Leitung in seinem Hoflager zu Jassy bei sich behielt, galt, ein stets zum Geben bereiter Mäzen, zudem als ein Musikkenner von nicht alltäglichen Eigenschaften.

Zur Abreise Mozarts kam es nicht. Potemkin starb wenige Wochen, nachdem Rasumowskys Schreiben in Jassy eingetroffen sein mochte, und Mozart selbst überlebte ihn auch nur um kurze Zeit. Um so mehr könnte es uns reizen, die Schleier zu lüften, die über dieser geplanten Berufung Mozarts nach Rußland ruhen. Rasumowsky stand ja in dem Rufe, für Mozart weniger übrig zu haben als etwa für Haydn. War Lichnowsky der Vermittler gewesen, mit dem Mozart kurz vorher nach Leipzig gereist war, oder hatte Mozart von sich aus Fühler nach dem Lande der „Semiramis des Nordens" ausgestreckt? Hatte Potemkin ihn zur Leitung des Konservatoriums ausersehen, das er, als er 1778 die Stadt Jekaterinoslaw gründete, in so großzügiger Weise plante und das in die Tat umzusetzen eigentlich die Aufgabe Sartis gewesen war? Oder hatte etwa Sarti selbst, der bekanntlich bei seiner Durchreise nach Petersburg eine Zusammenkunft mit Mozart in Wien hatte und später oft über das russische Klima klagte, von sich aus

Mozart in Vorschlag gebracht, was wieder das Rätsel des Sarti-„Zitats“ in der Souperszene des „Don Juan“ etwas aufhellen würde?

Nicht von der Hand zu weisen wäre auch die Möglichkeit, daß Graf André den Hinweis auf Mozart von seinem Vater, dem bekannten „Hetmann“ erhielt. Auch er nannte ja, von Katharina gerade zu jener Zeit durch Übersendung der Partitur zu dem von ihr verfaßten Libretto „Oleg“ ausgezeichnet, ein großes Orchester sein eigen und schrieb eines Tages an seinen Sohn, als es sich um die Wahl eines neuen Orchesterleiters handelte: „Ich weiß, daß die besten Kapellmeister in Deutschland zu finden sind“.

Diese Fragen müssen zunächst Fragen bleiben. Zweierlei aber sei hier betont. Einmal ergibt sich aus der Tatsache jener geplanten Berufung, daß Mozart gegen Ende seines Lebens keineswegs so „verkannt“ war wie immer noch vielfach angenommen wird, daß er im Gegenteil „Weltruf“ besaß. Zum andern muß mit Sicherheit angenommen werden, daß in jenen russischen Archiven, die derartig wichtige Nachrichten bergen, noch viel des Wissenswerten enthalten ist, insbesondere Materialien zur Geschichte der Oper. Die Petersburger Akademie der Wissenschaften kündigt die bevorstehende Herausgabe von Quellen und Urkunden der Musik jener Zeit an. Mögen diejenigen, die in deutschen Landen mit der Heranbildung der Musikforscher betraut sind, nicht unterlassen dafür zu sorgen, daß die für solche Forschungen nötigen Kenntnisse der russischen Sprache vorhanden seien. Wo die Könige bauten, haben die Kärrner zu tun.

Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats

Von Fritz Reuter, Leipzig

Unter Methodik versteht man die Anleitung zur Erteilung eines Unterrichtes. — Aus dieser Definition geht hervor, daß Methodik eine Unterabteilung der Pädagogik bildet. Nach der allgemeinen Methodenlehre gliedert sich die Methodik eines jeden Gebietes in folgende Abschnitte:

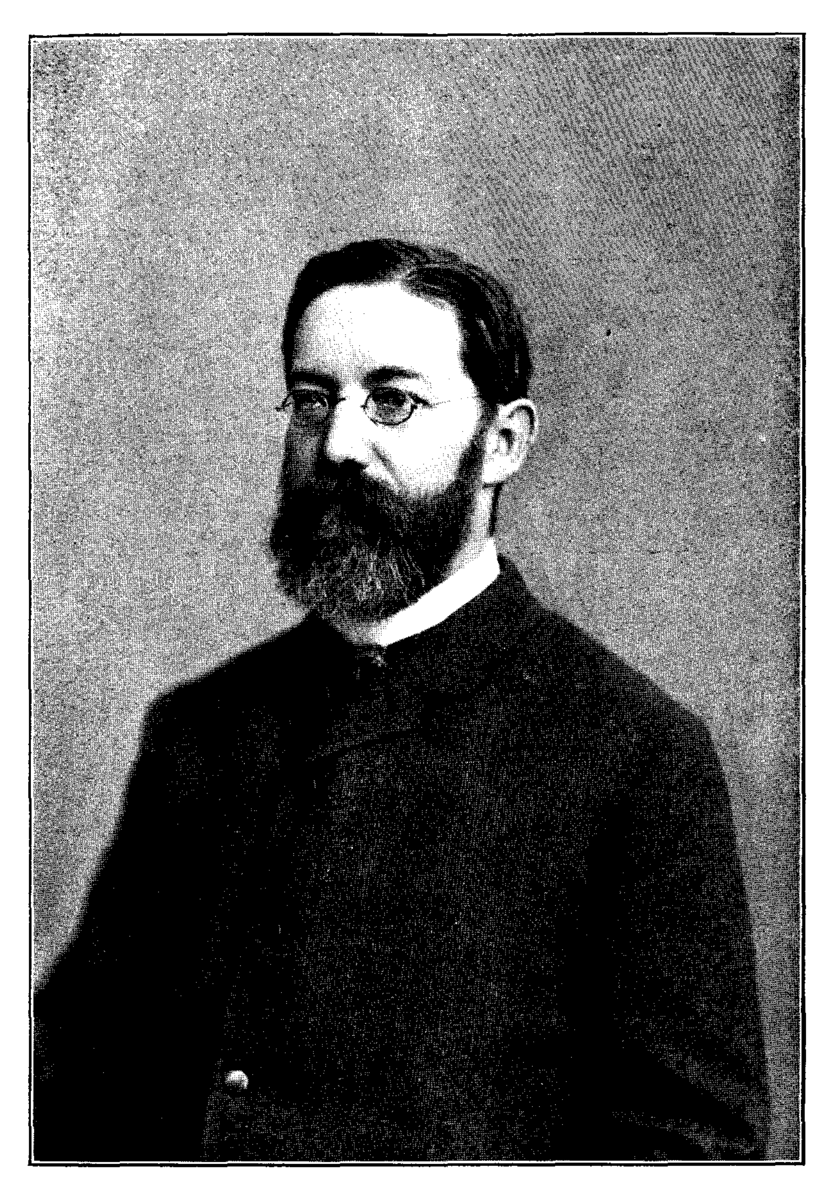
1. Methodik der Objekte,
2. Methodik der Subjekte,
3. Vollzug der Methode.

Zu 1. Eine Methodik der Objekte wird untergeteilt in die beiden Kapitel:
  a) Das Material, das für Gehörübungen in Musikstücken besteht, welche sich zum Bewußtmachen des Hörens eignen, und
  b) die Prinzipien, welche für das Hören auf Grund dieses Materials in Betracht kommen. Hierher gehören z. B. auch die verschiedenen Systeme, wie das Eitzsche und Tonika-Do, welche zur Ausbildung des Klangbewußtseins heute im Vordergrunde des Interesses stehen.

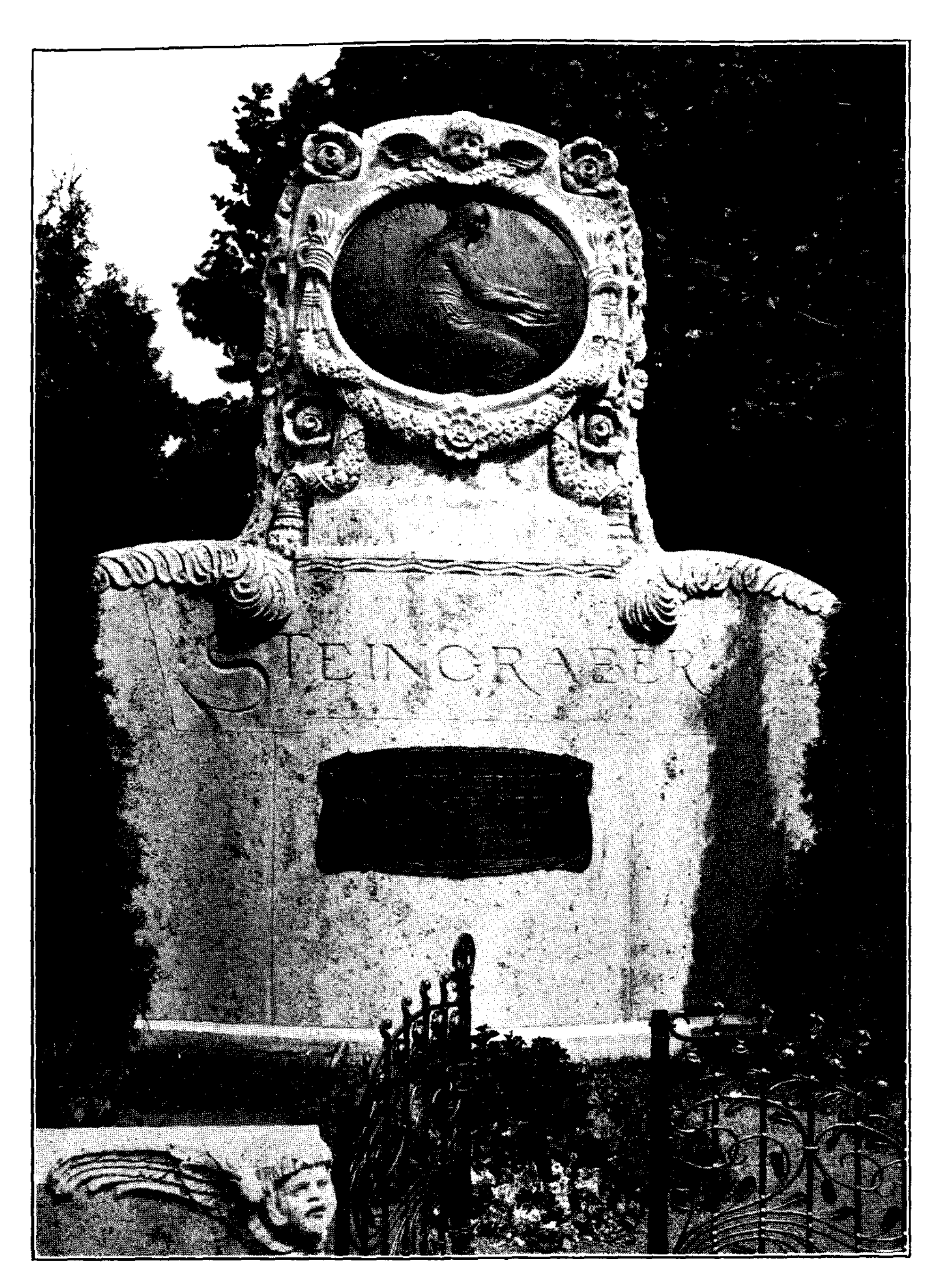
Zu 2. Eine Methodik der Subjekte müßte die Gehörsveranlagung der Menschen beschreiben und versuchen, Typen zu finden, die immer wieder kehren.

Zu 3. Ein Vollzug der Methode würde die Synthese von 1. und 2. darstellen, d. h. unter Zuhilfenahme eines Systemes (etwa Eitz oder Tonika-Do) müßte gezeigt werden, wie man ein bestimmtes Material von Musikstücken (1a) mit den darin enthaltenen Prinzipien (1b) im Unterrichte auf ein bestimmtes Schülermaterial (2) anwendet.

Wir befinden uns heute leider in der wenig glücklichen Lage, daß wir noch keine moderne, den Bedürfnissen unserer Tage entsprechende, vollausgebaute Musikpädagogik besitzen. Aus diesem Grunde ist es bei allen methodischen Arbeiten über Musikunterricht noch nötig, musikpädagogische Bemerkungen allgemeiner Art vorauszuschicken. — Da ich nur beschränkten Platz zur Verfügung habe, erlaube ich mir, auf meine beiden Bücher „Das musikalische Hören“ (Verlag F. C. Kahnt) und „Musikpädagogik in Grundzügen“ (Verlag Quelle & Meyer) hinzu-



Theodor Steingräber



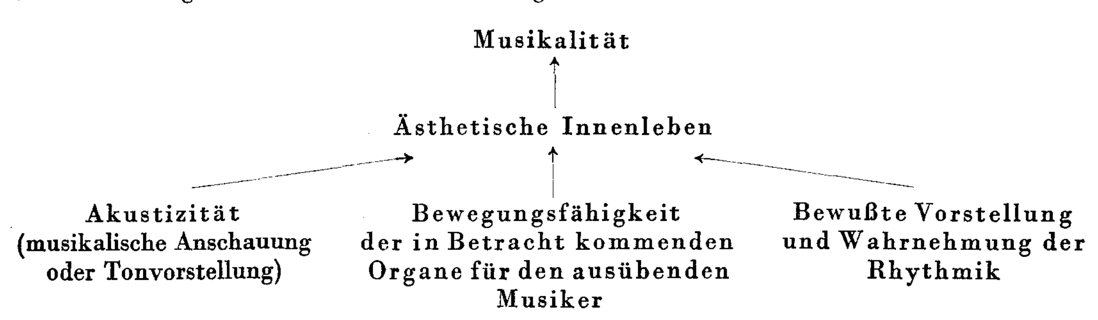
Grabmal der Familie Steingräber

nach dem Entwurf von Architekt Hans Friedel, Dresden

weisen. Meine hiesigen Ausführungen können nur auf das Notwendigste eingehen. Sie münden nach wenigen erklärenden Voraussetzungen in den Vollzug der Methode und bezwecken, praktische Anregung zu geben für die Erteilung eines Unterrichtes in Gehörbildung und Musikdiktat.

Im allgemeinen stellt man der musikalischen Erziehung den musikalischen Unterricht gegenüber. Ich schließe mich diesem Gebrauche nicht an. Die musikalische Erziehung ist der Oberbegriff. Musikalische Erziehung kann und soll sich nach Möglichkeit in Kulturvölkern auf die Allgemeinheit erstrecken, während der musikalische Unterricht die handwerklich-fachliche Ausbildung zu betreiben hat. Die musikalische Erziehung will Menschen zur Musik überhaupt bringen, will ihnen zur Teilnahme am Genuß und an der Erbauung am Kulturgut der Musik verhelfen. Aufgabe des musikalischen Unterrichtes dagegen ist es, handwerklich-technische Dinge zu übermitteln, welche nach der Erlernung die Selbstausübung der Musik ermöglichen. Die Musikerziehung erfaßt alle Anlagen des Menschen, welche wir gewöhnlich mit dem Ausdrucke „musikalisch" bezeichnen.

Der Begriff „Musikalität" läßt sich ähnlich wie die Begriffe „Leben" oder „Philosophie" nicht mehr unter einen noch höheren Begriff, ein sogenanntes genus proximum, unterordnen. Darin erblicke ich den Grund, weshalb Musikalität in verschiedenen Epochen immer wieder anders definiert werden wird. Den Bedürfnissen unserer Tage entspricht für den Begriff der Musikalität folgende schematische Darstellung:



Wenn es sich um Musikerziehung handelt, so kommen die Ausbildung der Tonvorstellung sowie die der Rhythmik vor allem anderen in Frage. In praktischer Form geschieht die Weckung dieser Momente gewöhnlich durch Teilnahme am Chorgesang. Es bedeutete daher die Aufhebung der Schul- und Kirchenchöre durch Regierungsgebot der Puritaner im Jahre 1648 den Todesstoß für die englische Musikerziehung. Im 18. Jahrhundert waren die musikalischen Anlagen des musikbegabten englischen Volkes verkümmert; denn Organe, deren Ausbildung vernachlässigt wird, gehen naturgemäß zurück in ihren Leistungen.

Richtunggebend für zeitgemäße Ausbildung des Klangbewußtseins kann ein Hinweis auf die Musikgeschichte werden. Ich halte es nicht für Zufall, daß die bedeutendsten Musikerzieher des 18. Jahrhunderts zugleich Begründer von hervorragenden Chorinstituten waren, und ich nenne nur Johann Nepomuk Schelble (Cäcilienverein in Frankfurt a. M.), Fasch (Berliner Singakademie), Johann Adam Hiller (Gewandhauschor in Leipzig). — Das Resultat dieses Hinweises besteht darin, daß die hervorragendsten Musikpädagogen die musikalische Erziehung mit Hilfe der menschlichen Stimme in Angriff nahmen. Was diese großen Musiker aus der Intuition heraus fanden, bestätigt uns heute die Psychologie, welche eindeutig nachweist, daß Musikerziehung wie Musikunterricht nur unter Zuhilfenahme der ideomotorischen Tendenz aktiv im Menschen werden kann. Das „im Geiste vorhandene Streben nach Bewegung", das wir ideomotorische Tendenz nennen, gibt der in uns liegenden Stimme den stärksten Anstoß, vorgestellte Tonhöhen nach außen zu bringen und als Ton erklingen zu lassen. Auch hier trifft restlos zu, was ich im „Musikalischen Hören" mit „Innenregie" bezeichnete. Die Klangvorstellung entsteht in uns, deshalb ist es natürlich, wenn der Weg von innen nach außen verläuft. Das Heranbringen der Tonhöhen von außen, etwa durch Anhören von Instrumentaltönen, bedeutet

einen Umweg, der zwar auch zum Erfolge führt, aber längere Zeit in Anspruch nimmt. — Aus dieser Erkenntnis heraus beruhen moderne Gehörbildungssysteme auf der Ausnützung der ideomotorischen Tendenz, d. h. es wird das Singen zugrunde gelegt. Daß das Ohr aber überhaupt bei der Mehrzahl der Menschen erziehbar ist, das beweisen die großen Erfolge der letzten Jahrzehnte. Diese waren und sind so enorm, daß die gesamte Musikpädagogik vom Intellektualismus abrücken konnte und das Hören in den Vordergrund der Ausbildung stellt.

Über das Material, das Gehörübungen zugrunde zu legen ist, wurde gerade in jüngster Zeit viel geschrieben, daß ich mich hier mit Andeutungen begnügen kann. Die Mehrzahl der Musikpädagogen erblickt im Volkslied die Literatur, welche am einfachsten einführt. Vom Volkslied gilt es, zunächst die Anfänge bewußt zu erleben, um Intervalle zu behalten. Hübsche Beispiele dieser Art siehe im Februarheft 1927 der Zeitschrift für Musik (Verlag Steingräber) und im „Musikalischen Hören". Später nimmt das sogenannte analytische Hören noch die Momente der Formerkennung hinzu. Diese wird auf der Wiederholung von Motiven aufgebaut. Als Beispiele nenne ich: Kommt ein Vogel geflogen; Bald gras' ich am Neckar; Stille Nacht; Fuchs, du hast die Gans gestohlen; Gaudeamus igitur; Ihr Kinderlein kommet; O du fröhliche; Alle Vögel sind schon da.

Auch die Prinzipien der Gehörbildung kann ich in diesem Rahmen nur andeuten. Die Notenschrift drückt anschaulich zwei vormusikalische Gegebenheiten aus: Richtung und Entfernung. Diese beiden müssen in jedem Gehörbildungssystem enthalten sein. Auch der nicht notenkundige Sänger liest aus dem Notenblatt ab, ob die Melodielinie erstens herauf- oder heruntergeht und zweitens, um wieviel sie von einer Note zur nächsten steigt oder fällt.

Zu den musikalischen Eigenschaften gehören: Das Tonalitätsgefühl und das Konsonanzerlebnis. Die Tonalität, d. i. die Bezogenheit der Einzeltöne aufeinander oder, anders ausgedrückt die Umgebung eines Tones, in welcher er auftritt, sie ist die Grundlage mindestens unseres europäischen Musizierens. Merkwürdig, daß der Funktionsbegriff in seiner elementaren Bedeutung noch längst nicht überall Wurzel gefaßt hat. Das Tonalitätsgefühl gehört zu den ersten Dingen, welche in der Musikerziehung geschult werden müssen. Ich erblicke im Tonalitäts- und Konsonanzerlebnis den Gradmesser der Musikerziehung. Wenn diese beiden nicht genügend ausgebildet sind, ist ein rechtes Musizieren unmöglich. Wollen Vereine mit ungenügender Schulung in beiden Elementen gar an freitonale, polytonale und atonale Kunstwerke herantreten, so müssen sie notwendig Schiffbruch leiden. Natura non facit saltus, die Natur macht keine Sprünge; nach dem psychogenetischen Gesetze ist es erklärlich, daß erst die Stufen des Tonalitätsgefühls und des Konsonanzerlebnisses durchlaufen sein müssen, bevor an die dahinterliegenden der Freitonalität, Polytonalität Atonalität und des damit verbundenen Dissonanzerlebnisses gedacht werden kann.

In dem Abschnitt über die Prinzipien würden fernerhin die einzelnen Systeme wie das Eitzsche, Tonika-Do, Ziffernsingen, Notensingen abzuhandeln sein. Die Einreihung dieser Systeme unter die Prinzipien geschieht deshalb, weil die Methodik zu untersuchen hat, inwieweit die verschiedenen Systeme den vorgenannten Prinzipien gerecht werden. Außerdem müssen die Systeme unter den Gesichtspunkten der theoretischen Gesetze der Akustik, Harmonik usw. kritisch beleuchtet werden.

Für unsere Zeit am schlimmsten ist die Methodik der Subjekte (2) bestellt. Die wissenschaftliche Tonphysiologie und Tonpsychologie befindet sich nicht genügend in Händen von Musikern, so daß die Resultate dieser Disziplinen der praktischen Kunst bisher sehr wenig zugute gekommen sind. Als hauptsächlichste Typen kommen in Betracht die Veranlagungen des absoluten und des relativen Gehörs. Das absolute Gehör gliedere ich in ein aktives und passives. Aktiv nenne ich ein absolutes Gehör, wenn der Betreffende imstande ist, bestimmte Tonhöhen aus sich von innen heraus anzugeben. Mit dem Attribut passiv versehe ich ein absolutes Gehör, welches imstande ist, von außen, etwa durch ein Instrument, gegebene Töne nach ihrer Höhe zu erkennen. Relatives Gehör besteht darin, daß seine Besitzer Tonbeziehungen und Intervalle entweder erkennen oder aktiv hervorbringen können. Eine große Rolle spielen bei allen Typen jedoch Unterbetonungen. So gibt es Menschen, welche über hervorragendes aktiv-absolutes

Gehör verfügen, bei denen jedoch der Sinn für Harmonik und Rhythmik auffallend schwach entwickelt ist. Für absolut-passiv Begabte spielt die Klangfarbe eine große Rolle. Gar mancher erkennt Klaviertöne sofort der Tonhöhe nach, wohingegen ihm dieses Erkennen an gesungenen oder geblasenen Tönen nicht gelingt. — Auch von den Typen habe ich noch mehrere Arten im „Musikalischen Hören" geschildert. Hier kann ich nur so viel andeuten, daß nach meiner Auffassung das relative Gehör die umfassendere Art ist.

Die Mehrzahl der Menschen ist mit relativem Gehör ausgestattet und genießt Musik trotzdem in demselben Maße wie das kleinere Häuflein der mit absolutem Gehör Begabten. Das allein schon ist für mich Grund genug, dem funktionalen relativen Hören Vorzüge für die Ausbildung einzuräumen. Man soll das Ziel der Ausbildung nicht darin erblicken, möglichst viele Menschen zum Besitz des absoluten Gehörs zu erziehen. Das halte ich für gewagt und problematisch, weil wir noch gar nicht wissen, ob absolutes Gehör anerziehbar ist. Ich finde den umgekehrten Weg wichtiger: Da die weitaus größte Zahl der Menschen relativ-funktional hört, so liegt das Wesen des musikalischen Hörens nicht im Erkennen der absoluten Tonhöhe, sondern vielmehr in der Erarbeitung der Funktionalität. — Das bedeutet aber, daß die mit absolutem Gehör Begabten ebenfalls funktional hören lernen müssen; ein Verlangen, das nicht selbstverständlich ist, sondern dessen Erfüllung oftmals großen Schwierigkeiten begegnet.

Für den Vollzug der Methode lege ich auf elementarer Stufe das Tonika-Do-System zugrunde, ohne damit sagen zu wollen, daß ich das Eitzsche Tonwort und andere Systeme nicht auch hoch einschätze. Der Kürze halber gebe ich nachstehende Anregungen und Arbeitsweisen stichwortartig:

1. Singen nach Handzeichen zur Erarbeitung der Intervalle.
2. Absingen von der Silbentafel vor allem für Modulationsübungen. Mollübungen lasse ich ebenfalls so ausführen. Doch kann ich nicht die Bemerkung unterdrücken, daß Tonika-Do für die Ableitung von Moll Fehler enthält.
3. Improvisieren von einfachen Formen mittels Motivwiederholung durch Schüler nach Handzeichen.
4. Blattsingen mit willkürlichem Aussetzen auf das Kommando „weg", wobei weitergezählt und auf das Kommando „jetzt" an einer beliebigen späteren Stelle wieder eingesetzt wird. Diese Unterbrechung der Motorik ist eines der ausgezeichnetsten Mittel zur Erzielung von Konzentration beim Auswendigspielen.
5. Rhythmische Schulung durch Klopfübungen. — Da Rhythmus zu den vormusikalischen, ja sogar außermusikalischen Elementen gehört (siehe Bücher: Arbeit und Rhythmus), so ist seine Schulung anfänglich ohne Verbindung mit Tönen vorzunehmen.
6. Musikdiktat. — Diktiert wird mit der Stimme. Anfänglich motivweise. Nach einigen Wochen wird das ganze Stück vorgesungen, dann durch wiederholtes Nachsingen auswendiggelernt und dann erst aus dem Gedächtnis aufgeschrieben. Diese Schulung des Gedächtnisses schätze ich hoch ein, weil das Zustandekommen schwieriger Diktate vom Gedächtnis stark abhängig ist.
7. Kanonsingen. — Gewöhnlich benutze ich als Diktatstoff schon Kanons, die ich aus dem Gedächtnis mehrstimmig nachsingen lasse.
8. Taktieren. — Zu der Mehrzahl der Singübungen lasse ich taktieren, wenn nicht gerade nach Handzeichen gesungen wird.
9. Singen mit improvisierten Begleitungen, die entweder gesungen oder auf Instrumenten auszuführen sind. Zur Erleichterung lasse ich anfangs den harmonischen Aufbau, z. B. eines Kanons, der gesungen werden soll, bloß legen.
10. Solmisationszeichen (am besten Diktate) auf Notennamen von geforderten Tonarten im Kopfe übertragen und singen als Transponierübungen.

Als Einführung in das mehrstimmige Hören lasse ich fleißig zweistimmig improvisieren nach Handzeichen, die von einer Person auszuführen sind. Sind diese Stufen durchlaufen, so gliedere ich folgende Übungen an, bei denen die Notenschrift zugrunde gelegt wird:

1. Singen von Tonleitern von verschiedenen Stufen aus auf Tonnamen, z. B. Singen der As-Dur-Tonleiter vom Tone c durch eine Oktave hinauf und hinab.
2. Singen und Bildung mehrerer Klänge von einem Tone aus auf Notennamen z. B.: Ton e gegeben, gefordert wird erstens der E-Dur-Dreiklang, zweitens der E-Moll-Dreiklang, drittens der Sextakkord e — g — c, viertens der Quartsextakkord e — a — c, usw. — Ton e war überall tiefster Ton.
3. Bilden von Klängen, wenn Mitteltöne gegeben sind. Z. B. gegeben d', zu finden a und fis'.
4. Bilden beliebiger Funktionen von einem Tone aus. Z. B. gegeben Ton f', zu bilden der A-Dur-Dreiklang. — Die unter 2., 3. und 4. genannten Übungen sind für angehende Chorleiter von Bedeutung.
5. Verfolgung von Modulationen.
6. Erkennen von Dur und Mollklängen in verschiedensten Lagerungen vom Klaviere aus, auch mit Dissonanzen.
7. Gedächtnisübungen. Mehrstimmiges Nachsingen von Kanons, die vorgesungen wurden, und Aufschreiben derselben in Notenschrift. Als Material dient Fritz Jödes Kanonsammlung.
8. Als Diktatstoff benutze ich anfangs Volkslieder, die aus dem Kopfe aufzuschreiben sind. Später nehme ich ein- und mehrstimmige Diktate aus den Lehrbüchern von Eccarius-Siebert, Battke, Sekles und Riemann. Zuletzt sogenannte „Schnelldiktate" unter Benutzung der Generalbaßschrift als Notenstenographie, d. h. nur die äußeren Stimmen werden in Noten geschrieben, die mittleren in Ziffern. Bei homophonen Stücken wird so langsam diktiert, daß sofort mitgeschrieben werden kann; bei polyphonen nach Motiven.
9. Bilden einer zweiten Stimme aus dem Kopfe zu einer gesungenen ersten Stimme. — Vorheriges Bloßlegen der Harmonik.
10. Übung für Schüler, welche mit absolutem Gehör begabt sind: Stücke werden etwa in C-Dur gespielt, aber in D-Dur notiert. Schwierig werden auf diese Weise Modulationen.

Der Schutz des Urhebers

Von Alfred Streißler, Berlin-Nowawes

In den Heften 6 und 7/8 der Zeitschrift für Musik befand sich eine interessante Erörterung von Dr. Georg Göhler und Rechtsanwalt Hermann Cunio über den strafrechtlichen Schutz, den der Urheber genießt. Den dort gegebenen Einzelheiten muß noch eine grundsätzliche Darstellung der Sachlage hinzugefügt werden.

Es ist schon richtig: Ein Diebstahl von 10 Pfennigen gilt bei uns als ein schwereres Delikt, als ein Diebstahl von Urheberrechten. Wäre es nur der Unterschied, daß für Einleitung einer Strafverfolgung wegen Urheberrechtsverletzung ein formeller Antrag erforderlich ist, beim Zehnpfennig-Diebstahl jedoch nicht, so könnte man sich damit abfinden. Die Dinge liegen aber in der Praxis noch ganz anders.

Seit dem Jahre 1924 braucht nämlich die Staatsanwaltschaft dem Antrage auf Strafverfolgung nur dann Folge zu leisten, wenn sie ein öffentliches Interesse für vorliegend erachtet. Daraus hat sich die Praxis der Staatsanwaltschaften entwickelt, das Vorliegen eines öffentlichen Interesses stets zu verneinen, die Erhebung der öffentlichen Anklage also grundsätzlich zu versagen. Allerdings ist dann schließlich unterm 7. September 1926 für Preußen (und für die anderen Länder entsprechend) eine Verfügung des Justizministeriums ergangen, worin die Staatsanwaltschaften ersucht werden, bei der Prüfung der Frage des öffentlichen Interesses „nicht engherzig zu verfahren". Insbesondere soll ein öffentliches Interesse dann angenommen werden, wenn sich der Täter mehrfache oder besonders umfangreiche Urheberrechtsverletzungen zuschulden kommen ließ oder wenn eine besondere Hartnäckigkeit des Täters diesen gewissermaßen zu einer öffentlichen Gefahr stempelt. Es muß sich also um einen ganz besonders hart-

gesottenen Sünder handeln. Dabei ist die Hauptsache noch, daß der Anzeigende praktisch den Nachweis dafür erbringen muß, daß der Täter ein gewissermaßen berufsmäßiger Urheberrechtsverletzer ist. Diesen Nachweis aber kann er in der Regel gar nicht erbringen, da der Autor nur seinen eigenen Fall kennt und für gewöhnlich nicht weiß, ob der Täter auch andern Autoren gegenüber in gleicher Weise handelt. Die erwähnte Verfügung genügt also den Anforderungen der Praxis keineswegs, und sie vermag die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß der strafrechtliche Schutz des geistigen Schöpfers praktisch ungleich geringer ist als derjenige, der irgend einem geringfügigen materiellen Werte als selbstverständlich zugesprochen wird.

Nun steht natürlich, wenn der Staatsanwalt die Erhebung der öffentlichen Klage ablehnt (wie es zumeist der Fall ist), dem geschädigten Autor immer noch der Weg der Privatklage offen. Mit so einer Privatklage hat es nun aber seine eigene Bewandtnis. Das Verfahren beginnt damit, daß der geschädigte Autor zunächst einmal 15 M. Kostenvorschuß an das Gericht einzahlen muß. Da er überdies für gewöhnlich noch einen Anwalt nehmen muß, dem er ebenfalls Kostenvorschuß zahlen muß, so wird hiermit deutlich, daß der Weg des Autors zur Erlangung seines Rechtes schon vom ersten Anbeginn an nicht mit Rosen bestreut ist. Dann ist aber nun weitere Voraussetzung, daß dem Täter nachgewiesen werden kann, er habe die Urheberrechtsverletzung vorsätzlich begangen. Kann ihm diese Vorsätzlichkeit nicht nachgewiesen werden, wird er freigesprochen und der geschädigte Autor hat noch das Vergnügen, sämtliche Gerichtskosten zu tragen.

Nehmen wir aber den günstigsten Fall an, daß die Privatklage tatsächlich dazu geführt hat, daß der Täter zu einer Geldstrafe verurteilt wurde. Diese Geldstrafe gehört dann dem Staat, nicht aber dem geschädigten Autor. Der Autor hat dann also immer noch kein Honorar für die unberechtigte Aufführung bekommen. Um dieses zu bekommen, muß er noch einen Zivilprozeß anstrengen. Dabei muß er aber nun eine bestimmte, von ihm zu bezeichnende Summe einklagen, die er als Honorar für angemessen hält. Der Beklagte wird dann regelmäßig einwenden, daß die eingeklagte Summe unangemessen hoch sei. Nun liegt es dem geschädigten Autor ob, zu beweisen, daß die eingeklagte Summe nicht zu hoch sei. Diese Beweisführung kann in der Regel nur durch Vernehmung eines Sachverständigen bewirkt werden. Für diese Sachverständigenvernehmung muß natürlich wieder der geschädigte Autor einen Kostenvorschuß an das Gericht einzahlen, ebenso wie er schon bei Beginn der Zivilklage zur vorschußweisen Zahlung der Kosten verpflichtet war. Hat dann der hintergangene Autor diesen weiteren Obolus auf dem Altar der Justiz niedergelegt, dann wird also glücklich der Sachverständige vernommen. Wenn der Sachverständige dann das eingeklagte Honorar für angemessen hält, dann ist es ja gut. Es kann aber vorkommen, und es kommt in der Praxis sehr oft vor, daß dieser Sachverständige ein anderes Honorar als angemessen bezeichnet. Werden mehrere Sachverständige vernommen, so wird sehr oft jeder dieser Sachverständigen — je nachdem, aus welchem Lager er kommt — nach bestem Wissen und Gewissen ein anderes Honorar für angemessen erachten, und die letzte Entscheidung steht dann beim Gericht. In sehr vielen Fällen jedenfalls wird dem Urheber ein geringeres Honorar als das eingeklagte zugebilligt, und die Folge davon ist, daß der Autor einen Teil der entstandenen Kosten tragen muß. Es kommt dabei nicht selten vor, daß die vom Autor zu tragenden Kosten höher sind, als das Honorar beträgt, das ihm schließlich zugesprochen ist.

Nun besteht freilich auch die Möglichkeit, das Honorar nicht im Wege des Zivilprozesses, sondern als Nebenforderung bei der Privatklage (als Buße) geltend zu machen. Bei dieser Bußeforderung ist ein so minutiöser Nachweis der Höhe des Honorars nicht erforderlich. Anderseits ist die Rechtssicherheit hierbei nicht allzu groß und die Praxis der Gerichte sehr abweichend. Es gibt wohl Fälle, in denen das Gericht dem geschädigten Autor eine Summe in angemessener Höhe zugebilligt hat. Sehr oft aber bleibt die zugesprochene Buße hinter dem Betrage zurück, der als Aufführungshonorar hätte bezahlt werden müssen.

So sieht der Schutz des Autors in der Praxis aus. Es ist gewiß richtig, daß an der unleugbaren Benachteiligung des Autors zu einem gewissen Teile der grundsätzliche Aufbau unserer Prozeßgesetzgebung schuld ist. Mit dieser Erkenntnis wäre aber nur bewiesen, daß unsere Prozeß-

gesetzgebung nicht in jeder Beziehung mustergültig ist. Gesetze sollen ja schließlich nur Mittel zum Zweck sein. Zu einem Teile aber bestehen geradezu Ausnahmevorschriften, die den Schutz des geistigen Schöpfers einschränken (z. B. in § 374 des Strafgesetzbuches). Es muß auf jeden Fall immer wieder erneut darauf hingewiesen werden, daß es eines Volkes, das man einmal als das Volk der Dichter und Denker bezeichnet hat, durchaus nicht würdig ist, den geistigen Schöpfer rechtlich erheblich hinter dem Eigentümer eines alten Hutes rangieren zu lassen. Zu fordern ist vielmehr, daß geistiges Gut in bezug auf den Schutz, den ihm die Gesetze und die Organe des Staates gewähren, zum mindesten auf die gleiche Stufe mit jedem materiellen Gut gestellt wird.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Man könnte den Zeitabschnitt von etwa 200 Jahren, der diesem Bericht zugrunde liegt, mit dem Titel „Von Evariste Felice dall' Abaco bis Ernst Toch" umschreiben, wenn es nicht ein großes Unrecht wäre, einen Meister vom Rang Abacos, dessen Musik eine Angelegenheit der Seele ist, in einem Atem mit dem routinierten Komponisten der „Komödie für Orchester" zu nennen. Das Publikum des Dritten Philharmonischen Konzerts, in dessen Rahmen das infolge ständigen Taktwechsels außerordentlich schwer zu dirigierende Werk Ernst Tochs unter Dr. Wilhelm Furtwängler zu denkbar bester Wiedergabe gelangte, ließ sich vom Komponisten keine „Komödie" vormachen. Es lehnte zu überwiegendem Teil das Werk als Produkt eines kalten Konstruktivismus wenn auch geistreicher Art ab. Seine Ablehnung, die einem gesunden Empfinden dafür entsprang, daß ein rein verstandesmäßig zustande gekommenes Werk trotz aller raffinierten Satztechnik und Orchesterbehandlung mit Musik im eigentlichen Sinne nichts zu tun hat, war um so verständlicher, als der Tochschen Komödie Mozarts C-Dur-Klavierkonzert (Köchel 467) in einer sehr fein ziselierten und durchsichtigen Wiedergabe durch Walter Gieseking und das unter Furtwängler wundervoll begleitende Orchester unmittelbar vorausgegangen war.

Es hilft nun einmal nichts: keine Dialektik der Welt (wie sie im Programmheft des Philharmonischen Konzerts aufgeboten war) wird den Unterschied zwischen „Mache" und „Schöpfung" aus der Welt schaffen. Das Publikum, aus so heterogenen Elementen es sich zusammensetzt, läßt sich vielleicht einmal durch das künstliche Gewitter raffinierter Orchestereffekte blenden und verblüffen — zu täuschen ist es nicht.

Das Werk des alten italischen Meisters, von welchem dieser Bericht ausgeht, war übrigens ein „concerto di chiesa" in g-moll, ein musikalisches Kleinod, gipfelnd in einem herrlichen langsamen Satz voll Würde und Ausdruckskraft. Es ans Licht gebracht zu haben, ist das Verdienst Edwin Fischers und seines getreuen Kammerorchesters. Ein Mozartsches Klavierkonzert, das Fischer an demselben Abend mit dem Aufgebot seiner ganzen künstlerischen Kraft zum Vortrag brachte, blieb ebenso lebhaft in der Erinnerung haften, wie eine vom Geist des Werkes erfüllte, von feinstem Stilgefühl getragene Wiedergabe der Mozartschen g-moll-Sinfonie durch das Berliner Philharmonische Orchester unter Bruno Walter, die wir einige Zeit vorher erleben durften.

Die Singakademie führte am Totensonntag das Requiem von Brahms auf, dem Bachs Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" vorausging. Leider habe ich diese Aufführungen versäumen müssen, was ich um so mehr bedaure, als die Kantate zu den Werken Bachs gehört, welchen man fast nie im Konzertsaal begegnet, und die Aufführung des Requiems, wie mir von zuverlässiger Seite berichtet wurde, zu den glücklichsten und stimmungsvollsten gehört, die Georg Schumann jemals gelungen sind. Der Chor der Hochschule beging den Bußtag durch eine kraftvolle, äußerst lebendige Aufführung des „Judas Maccabäus", des an gewaltigen Chören so reichen Händelschen Oratoriums unter Siegfried Ochs. Ihr war die Bearbeitung Chrysanders zugrunde gelegt. Kein Wunder, daß in der prachtvollen Wieder-

gabe, die der mit Begeisterung singende Chor ihm unter seinem suggestiven Führer verlieh, der Chor „Seht er kommt, mit Preis gekrönt“ wiederholt werden mußte! Die Wirkung dieses machtvollen, trotz der Einfachheit der Mittel schlechthin überwältigenden Chors ist ja auch niemals durch ein anderes Werk dieser Gattung annähernd wieder erreicht worden. — Zu den Chordarbietungen, die im Gedächtnis haften, und deren man sich mit Freuden erinnert, gehören die Vorträge des Basilica-Chors St. Hedwig unter Pius Kalt, einem Chorerzieher von Energie und Begabung. Es waren namentlich die a-cappella-Darbietungen der Werke alter Meister, darunter des herrlichen sechsstimmigen Crucifixus von Antonio Lotti, die den vorzüglich disziplinierten Chor auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit fanden. Ein schöner, fromm empfundener Chor Carl Thiels ließ erneut bedauern, daß dieser prachtvolle Musiker in der Fülle künstlerischer Kraft seinem segensvollen Wirken als Direktor der Akademie für Schul- und Kirchenmusik, Dirigent des Madrigalchors und Pädagoge durch den blöden Altersparagraphen, der alle 65jährigen Musiker über einen Kamm schert, entzogen worden ist! —

Mit welcher Hingabe auch außerhalb des großstädtischen Konzertbetriebs, vor den Toren Berlins, musikalische Kulturarbeit geleistet wird, davon konnte man sich vor kurzem überzeugen. Der Sing- und Männergesangverein 1866 in Spandau, ein gemischter Chor, brachte unter der Leitung seines Dirigenten Lothar Band eine Aufführung des Mozartschen „Requiems“ zustande, die dem künstlerischen Verantwortungsgefühl und den Fähigkeiten Bands als eines feinempfindenden Musikers und energischen Chorerziehers alle Ehre machte. Die Wichtigkeit solcher musikalischer Kulturarbeit, zumal in unseren Zeiten der florierenden Kinos, Sportübertreibungen und Jonny-Grimassen kann gar nicht genug betont werden und es bleibt nur zu beklagen, daß der stürmische Wellengang des großstädtischen Konzertlebens, der den Kritiker täglich an einen anderen Hafen des großen musikalischen Umschlags (oder gar an mehrere) anspült, ihm so selten Gelegenheit gibt, Kurs auf noch unbekannte nicht im Bereich des Malstroms liegende Häfen und Buchten zu nehmen!

Bevor sich dieser Bericht den Neuheiten im Konzertsaal zuwendet, sei der abstrusen Idee Oskar Frieds gedacht, Strawinskys „Sacre de printemps“ und — Beethovens Neunte Sinfonie in einem und demselben Konzert zusammenzukoppeln. Zynischer ist wohl die Ehrfurchtslosigkeit gegenüber einer Schöpfung, die jedem musikalischen Menschen heilig ist, noch niemals zum Ausdruck gebracht worden! Jeder Kommentar zu diesem „Massacre de piété“ ist überflüssig.

Waldemar von Baußnern nennt seine VII. Sinfonie (Erstaufführung durch das Berliner Sinfonieorchseter unter Emil Bohnke) die „Ung’rische“, ein Titel, dessen Temperamenteinschlag der Komponist in den lebhaften Sätzen der Sinfonie überzeugend zu wahren weiß. Im besonderen bezieht sich der Titel übrigens auf Variationen über die „Ung’rischen Husaren“, das bekannte Soldatenlied aus dem 30jährigen Krieg; sie bilden den dritten sehr kunstvollen Satz der Sinfonie, der das reiche Können des vielerfahrenen Komponisten von der günstigsten Seite zeigt. Sehr wirksam kontrastiert der schwerlastende zweite Satz zu dem in übermütiger Freudigkeit einsetzenden ersten. Die Sinfonie gehört in ihrer Musizierseligkeit und Vitalität zu den gelungensten Werken des fruchtbaren Komponisten. Sie verdient trotz mehrfacher Abhängigkeit (so im ersten Satz von Richard Strauß) einen ehrenvollen Platz unter den Werken unserer Zeit. Paul Graeners neues Cellokonzert op. 78, das durch Paul Grümmer und das Berliner Sinfonieorchester (Emil Bohnke) seine Uraufführung erlebte, birgt natürlich erfundene, knapp geformte Musik, die es dem Cellisten dank des durchsichtigen Orchestersatzes möglich macht, sein Instrument wirkungsvoll zum Erklingen zu bringen. Der schönste Satz ist nach meinem Empfinden das gesang- und stimmungsvolle Adagio. Das Konzert fand dank der vortrefflichen Wiedergabe des Soloparts durch Grümmer eine sehr warme Aufnahme. In Franz Schmidts Klavierquintett (vorgetragen durch das Bentz-Quartett und den bekannten einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein) lernte man ein echtes Musikantenstück kennen, das, ein liebenswürdiges (etwas redseliges) Österreichertum repräsentiert, ohne daß die Musik ausgesprochene Persönlichkeit zeigte. Dies wären die positiven Neuheiten im Konzertsaal, soweit ich sie kennen lernte. Über die negativen sei hier kein Wort verloren.

Indem wir uns den Ereignsisen auf der Opernbühne zuwenden, sei zunächst des mit Spannung erwarteten Debuts des neuen Operngewaltigen Otto Klemperer in der Staatsoper gedacht. Der von ihm musikalisch und szenisch geleitete „Fidelio" war, im wesentlichen wegen unzulänglicher Gesangskräfte, insbesondere wegen stimmlichen Versagens der Leonore, eine Enttäuschung. Der fanatische Wille zur Größe, der im musikbesessenen Dirigenten Klemperer lebendig ist, wirkte sich in schärfster Straffung dramatischer Höhepunkte, aber auch in Übertreibungen der Tempi und der Dynamik aus, so daß sich ein einheitlicher, reiner Eindruck nicht einstellen wollte. Verhängnisvoller noch wirkten sich die kubistische Primitivität der Bühnenbilder und die Regie Klemperers aus, der, Jupiter tonans und inscenans zugleich, seine Bestimmungsgewalt in Überspannung stilistischer Ideen mißbrauchte, so daß die Sänger unnatürliche, gespreizte Stellungen einnahmen, von der zu Hampelmännern degradierten Soldateska und der motorischen Dressur der Gefangenen ganz zu schweigen. Ein Theaterbösewicht von vielen Graden, mit in die Erde geklemmten Tyrannenbeinen und fürchterlich rollenden Augen war (trotz prachtvoller Leistung als Sänger) eine mehr als pizarreske Erscheinung. Hoffen wir, daß die künstlerischen Energien Klemperers bald Gelegenheit finden werden, sich in harmonischerer Form auszuwirken!

Weit glücklicher schnitt die Staatsoper — unter der elastischen und natürlichen musikalischen Leitung des neuen Dirigenten Alexander v. Zemlinsky — mit der anmutigen Smetanaschen Volksoper „Der Kuß" ab. So harmlos und in die Breite gewalzt das Libretto ist — man gibt sich dieser liebenswürdigen und gemütvollen, von innerer Harmonie getragenen Musik mit Behagen hin; man wird, von Wohllaut umfangen, durch sie über die Breite der Handlung hinweggetragen. In einigen prachtvoll klingenden Chören und zwei innigen Wiegenliedern leuchtet Smetanas melodische Kraft beglückend auf. Hält der „Kuß" auch den Vergleich mit Smetanas gestraffterer, in der Handlung lebendigerer „Verkaufter Braut" nicht aus, so geben wir uns doch seiner Wärme und naturhaften Herzlichkeit gern gefangen. Wiederum hat sich erwiesen, welchen Segen es für einen Komponisten bedeutet, wenn er, im Boden seiner Heimat verwurzelt, vom Schicksal der Gnade gewürdigt worden ist, Künder lebens- und gemütvoller Volkskunst zu sein!

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Konzerte. Prof. R. Nilius brachte mit dem Wiener Tonkünstlerorchester eine Sinfonie von L. Riedinger zur Erstaufführung, ein Werk, das am meisten im Finale zu interessieren vermag, weil es den Versuch einer Verschmelzung von Sonaten- und Variationenform unternimmt. Der im übrigen etwas zu gleichförmig-dicken Instrumentation wird hier kräftigere Kontrastierung abgewonnen und respektable Satzkunst bewährt, die schon im zweiten, langsamen Teil ein graziös tändelndes Thema kontrapunktisch über einen Trauermarsch stülpt. Das Scherzo schadet sich durch unverhältnismäßige Länge, während das meinem Empfinden nach schwache Eingangs-Allegro moderato in Stimmung und Wendungen noch allzusehr vom „Heldenleben" abhängig erscheint, welches vor 14 Jahren, als diese Sinfonie entstand, auf einen jungen Menschen noch intensiver gewirkt haben dürfte, als es wohl nun der Fall ist. Als zweite Neuheit folgte E. Tochs für das Donaueschinger Kammermusikfest 1926 geschriebenes „Spiel für Blasorchester" op. 39, drei putzige Sätzchen, frisch, gut klingend, wenn auch ohne originellere Einfälle. Beide Programmnummern also durchaus anständiges Niveau, jedoch wie das allermeiste, das heute geschrieben und aufgeführt wird, ohne das gewisse Fluidum, wodurch es zu einem nachhaltigen Erlebnis vorrückt. In dieser Hinsicht wurden die beiden Novitäten weitaus übertroffen von der Schlußnummer des Konzertes, von Smetanas Jugendschöpfung „Wallensteins Lager", die durch ihren Impetus, Treffsicherheit der Motivik und Klarheit der Gestaltung ihres Meisters göttlichen Funken bezeugte.

Etwas von diesem lebt auch in Z. Kodalys „Psalmus hungaricus", der in einem Arbeitersinfoniekonzert unter A. v. Webern zu Gehör kam. Der Komponist hat da erfreulicherweise aus der international-gleichmacherischen mechanisierenden Atonalität zu seinem Volkstum zurückgefunden und dadurch der Kunst wieder erhebende Werte geschenkt. Erzeugnissen wie B. Bartoks Klavierkonzert gegenüber jedoch kann man nur kopfschüttelnd fragen: Cui bono?

Das Weißgärber-Mayr-Quartett brachte eine neue dreisätzige Komposition von K. Müller-Mainau zur Uraufführung, welche aber die Erwartungen, die man nach dem vergangene Saison gehörten Vierspiel zu hegen berechtigt sein dürfte, bedeutend enttäuschte. Ein hübscher Anlauf im ersten Satze und ein leidliches „Sehr ruhig" sind zu wenig, um damit in die Öffentlichkeit zu treten. Mehr Vorkritik, meine Herren Schaffenden und Nachschaffenden!

Das Sängerpaar Max Klein-Steffi Meckler erfreute auch hier sein Auditorium durch hohe Gesangskultur. Letztere entwickelte in Mussorgskis „Kinderstube" und altfranzösischen Chansons ihren ganzen Charme, ersterer exzellierte durch dramatische Wucht des Vortrags u. a. in der Uraufführung des Balladentriptychons „Rahab" vom Schreiber dieser Zeilen, das — wie ein Urteil der Tagespresse lautet — „in eine Liebesepisode verschlungen, den Fall Jerichos sehr packend und mit starken Farben schildert". Ernste wie heitere Duette umrahmten anmutig die Einzeldarbietungen.

Noch sind Veranstaltungen zu verzeichnen, durch die sich Autoren einem breiteren Publikum vernehmlich zu machen streben. Da ist der Kompositionsabend Rich. Maux, welcher die Bekanntschaft mit etlichen gelungenen Liedern wie: „Geigerin", „Winternacht", „Der Toten", (Interpreten Frau J. Stransky, Herr H. Gallos) und von Kammerschauspielerin M. Mayen eindrucksvoll gesprochenen Melodramen vermittelte. Unter letzteren zeichnete sich besonders „Der Tulipan" durch Charakteristik und sinfonischen Fluß der tonlichen Untermalung aus. Dem unter der Flagge „Diatonisches" segelnden Konzerte des um Musikvolksbildung auf gesanglicher Grundlage bemühten E. St. Willfort konnte ich nur in seinem zweiten Abschnitte beiwohnen. Ein etwas brahmsisch angehauchter Zyklus für Sopran, obligate Bratsche und Klavier „Lieder von der einsamen Strassen" gewannen in den Lenauschen „Nebel" und „Letzter Lenz" ansehnliche Höhe und in Frl. Herma Langer eine sehr sympathische Vermittlerin. Die programmatischen „Liebesgartenminiaturen" — manche davon waren schon beträchtliche „Schwarten"! — für Kammerorchester hingegen ermüdeten durch Ausdehnung und geringe Abwechslung in der Klangimpression.

Wer heute den Mut zur Diatonik besitzt, muß äußerste Konzentriertheit psychologischen und malerischen Ausdrucks wie der Form bewähren, eine Art Neuklassik pflegen, der die Musikentwicklung — dem Drange der Seele nach starken Gegensätzen folgend — aus dem Chaos des letzten Jahrzehnts nun ersichtlich und unentwegt zudrängt. Der durch die lebhafte Sportbetätigung unserer und der nachwachsenden Generation eingeleitete Gesundungsprozeß, und die auf Hellas Spuren einhergehende jüngste Kultur des schönen äußeren Menschen kann auch auf den inneren nicht ohne Folgen bleiben und wird so in künstlerischen Dingen den Sinn für Harmonie zwischen Inhalt und Erscheinung neuerdings wecken. Das glücklicherweise unausrottbare metaphysische Bedürfnis nach Romantik und Sentiment, das sich augenblicklich nur in Kino und Operette befriedigen kann, weil der Schlagwörterbetrieb in der ernsten Musik diese den Nationen völlig entfremdet hat, wird schließlich wieder der Maschine obsiegen, jedoch nicht ohne aus der von ihr scheinbar drohenden Gefahr neue Triebkräfte und Anregungen zu gewinnen. Ich erinnere da nur an die Befruchtung der Dramentechnik durch den Film. Eine solche Renaissance wird um so rascher heraufkommen, je eher eine produktive Einsicht in die Gärungen unserer Tage platzgreift und wirkliche, starke Talente gefördert werden (wie viele Genies gehen doch unbekannt zugrunde!) statt so mancher mittelmäßiger Schoßkinder von Protektion und Kapitalismus, die heute den Markt beherrschen.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Auch unsere Beilagen stehen in diesem Heft im Zeichen des Steingräber-Verlags. Ein Bild seines Begründers durfte da natürlich nicht fehlen, aber auch das schöne, von dem Architekten Friedel — dem Bruder Walter Friedels, Steingräbers Verlagsnachfolger — entworfene Grabdenkmal für Theodor Steingräber und seine Familie glaubten wir bringen zu sollen, zumal es zu den geschmackvollsten Grabstätten auf dem Leipziger Südfriedhof gehört und auch im Leipziger Kalender von 1911 abgebildet wurde.

Die Musikbeilagen bringen zwei kleinere Musikwerke aus der Vorkriegszeit und aus der Gegenwart. Man wird sich freuen, auf ein Violoncello-Stück von Erwin Lendvai zu stoßen, zumal wir den Cellisten schon lange nichts mehr geboten haben. Das sinnige Stück, altertümlich auch in seinem Taktwechsel, dürfte von seinem Reiz kaum etwas eingebüßt haben, vielmehr wird man es heute, wo Lendvai zu den bekanntesten deutschen Komponisten gehört und sich wie ganz wenige in die frühere deutsche Musik eingelebt hat, mit besonderer Teilnahme betrachten. Von Günther Raphael, dem jungen, in Leipzig lebenden Berliner Komponisten, stammt die zweite, sich in seinen sechs Improvisationen findende Musikbeilage, eine kleine Romanze in G-Moll. Mit dem Namen Improvisation darf man es gerade bei diesem sinnigen Stück im guten Sinn nicht ernst nehmen, denn es ist ein schön in sich geschlossenes Musikstück. Man beachte z. B., wie das anschwellende, zweitaktige Hauptmotiv sich zu einem Dreitakter niedersenkt, zugleich aber im vierten Takt die linke Hand mit dem Hauptmotiv beginnt und durch diese Verschränkung auch dem viertaktigen Prinzip sein Recht wird. Das ganze Stück zeigt echt musikalisches Auf- und Abfluten.

Neuerscheinungen

Georg Böhm: Sämtliche Werke, herausgeg. von Joh. Wolgast. I. Bd.: Klavier- und Orgelwerke. Kl. 4⁰ 153 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johannes Ockeghem: Sämtl. Werke, herausgeg. von Dragan Plansenac. I. Bd.: Messen I—VIII. 4⁰, 125 S. Publik. älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft (Th. Kroyer). Ebenda.

Der Kopenhagener Chansonnier. Das Manuskript Thott 291³ der Königl. Bibl. Kopenhagen, eingeleitet und herausgeg. von Dr. Knud Jeppesen. 4⁰, 63 S. u. CIX S. Text. — Kopenhagen, Levin & Munksgaard und Leipzig, Breitkopf & Härtel 1927.

Ein Notierungsbuch von Beethoven. Aus dem Besitze d. Preuß. Staatsbibl. vollständ. herausgeg. u. mit Anmerkungen versehen von K. L. Mikulicz. Kl. 4⁰ quer. 172 S., u. 31 S. Text. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Theod. Wiemayer: Musikal. Formenlehre in Analysen. Bd. I: Grundformen. 8⁰, 167 S. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg 1927.

Bernhard Paumgartner: Mozart. 8⁰, 495 S. mit Bildern, Noten- und Handschriftproben. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin 1927.

Otto Keller: W. A. Mozart. Bibliographie u. Ikonographie zusammengest. u. nach Materien geordnet aus dem Musik- und Theaterarchiv G. Fr. Hagen u. anderen Quellen. — Gebr. Paetel, Berlin-Leipzig, 1927.

Rudolf Pannwitz: Kosmos Atheos I u. II. 8⁰, 427 S. Verlag H. Carl, München-Feldafing 1926.

—: Tonwerk. I. Goethe-Gesänge. Mit einem Vorwort. Kl. 4⁰, 36 S. Ebenda.

Adriano Lualdi: Viaggio musicale in Italia. 8⁰, 321 S. mit Bildern. Edizioni, „Alpes", Mailand 1927.

E. Paccagnella: Scuola di Metodo per l'insegnamento della musica. 8⁰, 31 S. Veröffentl. der Zeitschrift „Nuova Didattica e Pedagogica Musicale", Mailand, Via Rovello 19.

Denuis Arundell: Henry Purcell. 8⁰, 136 S. mit Bildern und Notenbeisp. London, Oxford University Press Humphrey Milford 1927.

Julius Kapp: Paganini. Eine Biographie. 183 S. Text und 45 S. Bild- und Notenbeigaben. 13. u. 14. neubearb. u. wesentl. erweiterte Aufl. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1928.

Hugo Riemanns Musiklexikon, bearb. von Alfred Einstein. 11. Aufl. 1. Lieferung: Buchstabe A bis Arras. 64 S. Max Hesses Verlag, Berlin W.

Wilhelm Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler. Bd. I, Bd. II 354 S. Ebenda.

Besprechungen

Neue Noten aus dem Steingräber-Verlag

FRANZ SCHUBERTS Sämtliche Sonaten für Klavier, neubearbeitet und teilweise ergänzt von Walter Rehberg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Das Jahr 1928 wird der musikalischen Welt nachdrücklich und überzeugend beweisen, daß mit Franz Schubert vor 100 Jahren einer der größten unter den Großen der Tonkunst allzufrüh dahingegangen ist. Es ist unendlich viel gut zu machen und nachzuholen, was man an diesem Genie versäumte und verschuldete. Wohl sind seine Sinfonien in H-Moll und C-Dur heute Gemeingut aller Orchester und werden von den Völkern aller Zungen in höchstem Grade geliebt und bewundert. Aber seine Klaviersonaten und auch seine Schöpfungen für Violine und Pianoforte sind längst nicht genug gekannt, geschweige denn gewürdigt. Gibt es doch bis heute noch keine einzige Gesamtausgabe seiner Klavierwerke, die dem Musikliebhaber einen Einblick in seine Geisteswerkstätte und einen Überblick über seinen musikalischen Werdegang gestattet.

Da kommt die Ausgabe Walter Rehbergs gerade zu rechter Zeit und ist geeignet, die schier unbegreifliche Unterlassungssünde der Verlagsanstalten aller Länder wieder gutzumachen.

Die Sonaten werden einzeln erscheinen und bieten anstatt der üblichen zehn oder elf Werke dieser Gattung deren achtzehn, darunter auch die Erstlinge seiner Herde. Bis jetzt liegen vor: die kleine in As-Dur, der Walter Dahms in seiner Schubert-Biographie doch wohl nicht ganz gerecht wird, wenn er ihr wenig mehr als Studiencharakter beimißt, und die von Rehberg ergänzte in F-Moll. Der Bearbeiter sagt in der Fußnote über die in As-Dur kein Wort zu viel, wenn er schreibt: „Dieses ganz reizende Werk, die kürzeste der Schubert-Sonaten und ein Dokument der Verehrung für Haydn und Mozart, ist ein Beweis dafür, welch meisterhafter Formbeherrscher Schubert sein konnte“. Das im Mai 1817 komponierte Werk ist berufen, eine Lücke im Klavierunterrichte auszufüllen, da es inhaltlich und der technischen Schwierigkeit nach neben die Sonatinen Regers zu stellen ist und den Übergang zu den leichteren Sonaten Beethovens — dessen opus 49 sind ja nur als Sonatinen zu bewerten — besser bilden dürfte als die leichteren Sonaten Mozarts, die für ihren Filigran schon eine sehr leichte Hand und feinausgeglichene Technik beanspruchen. Der Herausgeber gibt in seiner Ausgabe deutlich das Notenbild Schuberts wieder und machte alle eigenen Zutaten durch dünneren Strich aller Typen, Vortragszeichen kenntlich. Da er auch für einen praktischen Fingersatz Sorge trug und die Phrasierung nicht ganz außer acht ließ, so ist seine Bearbeitung als vortrefflich zu bezeichnen.

Die Sonate in F-Moll, entstanden im September 1818, überrascht bereits ebensosehr durch ihren Gedankengehalt wie durch ihre großen melodischen und eigenartigen harmonischen Reize. Wir haben hier schon einen echten Schubert vor uns, der seinen Stil gefunden und gebildet hat. Die Ergänzung von Rehbergs Hand — Schubert hat den ersten Satz nur bis zur Reprise aufs Papier geworfen und im Finale die beiden letzten Seiten nur die Oberstimme notiert, ist ebenso pietät- wie geschmackvoll zu nennen. Kein Musikfreund sollte die Sonate unbeachtet lassen und niemand wird sie beiseite legen ohne das Gefühl innerer Bereicherung und Beglükkung. Daß diese Sonate keinen langsamen Satz erhalten hat, gereicht ihr nicht im geringsten zum Nachteil. Der erste Satz birgt soviel melodische Schätze, das Scherzo ist so originell und zündend, das Schluß-Allegro hält in Spannung und läßt in seinem gespenstischen Dahinjagen Chopin ahnen. Der Romantiker Schubert steht hier in scharfer Ausprägung vor uns. Martin Fry.

W. von BAUSZNERN: Duo für 2 Klaviere zu 4 Händen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Baußnerns Werk ist eine wertvolle Bereicherung der an wertvollen Werken nicht eben überreichen Literatur für 2 Klaviere. Hier ist einem Meister des musikalischen Handwerks eine höchst glückliche Synthese zwischen alt und neu, zwischen Spätromantik und modernem Wollen gelungen. Romantisch ist die ganze gefühlsmäßige Grundeinstellung, romantisch die freudige Bejahung und sichere äußere Beherrschung der überkommenen Formen, romantisch aber auch die Hinneigung zum bloßen Spielen mit der Form. Unter diesem Gesichtswinkel sind als äußerst glückliche formelle Eingebungen zu bezeichnen im ersten Satz der reizvolle Ausdruckswechsel des zweiten Themas, — im zweiten Satz die meisterhafte Einflechtung des Hauptthemas in den fugierten Mittelsatz —, im letzten Satz die geistreiche Umbildung des Passacaglia-Basses zum Thema der abschließenden Fuge. Die neue Zeit meldet sich in der belebten Rhythmik, in der Abkehr von der allzumassigen Akkord-Packung der Reger-Nachfolge, in der Belebtheit und Durchpulstheit klingender Linearität. Das auch klaviertechnisch außerordentlich geschickt gesetzte und bequem spielbare Werk wird zweifellos seinen Weg durch die Konzertsäle und in die musikfreudigen Heime finden. C. A. Martienssen.

SIEGFRIED KUHN: Herzog Ulrichs Jagdgesang. Für 4stimm. Männerchor. Steingräber-Verlag, Leipzig. — Ein sehr schöner Chor! Jede einzelne Stimme melodisch fein durchgearbeitet und nicht nur für den Musiker, sondern auch für die Sänger

interessant geführt. Daher nicht übermäßig schwer zu singen für Männerchöre, die über Tonika und Dominante hinaus entwickelt sind.

Prof. Jos. Achtélik.

* * *

HESSES MUSIKERKALENDER. 50. Jahrgang 1928. 3 Bände, 2000 S. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Der „Unentbehrliche" ist dieses Jahr zu rechter Zeit erschienen und wird vieler Musiker Weihnachtsgeschenk gewesen sein. Die Anordnung ist in diesem Jahrgang insofern etwas anders, als das ganze deutsche Städtematerial in einem einzigen wuchtigen Band (1000 S.) vereinigt ist, während der zweite das Ausland nebst dem ganzen Künstler- und sonstigen Teil enthält. Vom Ausland hat sich der Kalender Belgien, Frankreich und England „erobert"; 10 Jahre nach dem Kriege haben wir also Friedensverhältnisse. Es dürfte wohl auch kein anderes Land geben, das einen derart umfassenden Musikerkalender besitzt, und man darf annehmen, daß der im Jubiläumsjahr des 50. Erscheinens stehende „Hessesche", — der übrigens die Vereinigung „Hesse-Stern" immer mehr abstreift — auch als „Export-Kalender", immer mehr in Frage kommt.

—s.

ERNEST BRITT: Tonleitern und Sternenskalen. Übersetzt von Felix Weingartner. 8⁰, XI u. 40 S. Richard Hummel Verlag, Leipzig 1927.

Vor einigen Jahren schrieb ich: „Uns erfreut die erwachende Erkenntnis von der Wichtigkeit der Zurückführung auch aller Kunstgesetze auf die von der Natur geschaffenen Vorbilder." Das vorliegende Werkchen liefert einen bedeutenden Beitrag zu diesem Thema. Sucht es doch den Beweis zu liefern, daß unsere Tonleitern, Intervalle und Klanggeschlechter nur durch den Einfluß der Planeten sich in der geschichtlichen Weise entwickeln konnten. Ganz hervorragend ist die Umbildung der griechisch-dorischen Sonnentonart (e bis e abwärts) zur heute herrschenden vollkommeneren Jupitertonart (Dur von c bis c aufwärts) entwickelt. In einem 72-gradigen Kreis werden alle temperierten Intervalle in, das Auge entzükkenden, symmetrischen Figuren dargestellt. Der harmonische Aufbau der Musik in Subdominante Tonika-Dominante erscheint als Abbild des Aufbaues des Menschen: physischer Leib — Astral-Leib — geistiger Leib. Jedoch bedarf die ganze astrologische Fundamentierung einer gründlichen Revision: Sonne und Mond werden noch als Planeten angesetzt; Erde, Uranus, Neptun und die übrigen gegen 900 bekannten kleineren und größeren Planeten werden nicht berücksichtigt; der Erdenmond wird nicht als „Trabant" gewertet; die übrigen Monde werden nicht einbezogen. In seiner Lückenhaftigkeit kann das System nur als Ausgangspunkt betrachtet werden, dem eine gründlichere Arbeit folgen möge. Das eine ist erwiesen: „Das Schöpfungsgesetz liegt der gesamten Schöpfung zugrunde, weshalb denn auch alle höchsten und wichtigsten Schöpfungen des Menschengeistes das große Entstehungsgesetz zum Urbild haben."

Prof. J. Achtélik.

ERNST SCHAUSS: Musiktheoretische Grundlagen. 8⁰, 119 S. Siedentop & Co. Berlin 1927.

Dieses Buch von nur 119 Seiten Umfang entspricht so sehr einem allgemeinen Bedürfnis, daß man nur sagen kann: Ein jeder Musikschüler, ganz gleich welcher Fakultät, muß dieses Buch besitzen und unter Anleitung seines Lehrers gründlich durcharbeiten. Ich kenne kein zweites Buch von dieser Brauchbarkeit! Einige begriffliche Unklarheiten und unmögliche stilistische Formulierungen müssen jedoch vom Lehrer korrigiert und die veralteten (leider!) Mollerklärungen durch neuere ergänzt werden.

Prof. Jos. Achtélik.

ROB. TEICHMÜLLER und KURT HERRMANN: Internat. moderne Klaviertechnik. Ein Wegweiser und Berater, 8⁰, 200 S. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich 1927.

So verdienstlich das Buch mit seiner Übersicht und seinen charakterisierenden Beurteilungen der modernen Musik ist, man wird den Urteilen mit ziemlicher, oft sogar großer Vorsicht entgegentreten müssen. Einesteils merkt man, daß an die Ausarbeitung herangetreten wurde, als die Aktien der modernen Musik bedeutend höher standen als jetzt, so daß, was schon heute bereits beinahe wertlos geworden, hier noch ziemlich hoch im Kurs steht. Die im besonderen moderne Einstellung des Buches verhindert denn auch öfters ein gerecht abwägendes Urteil solchen Werken gegenüber, die weiter nichts bezwecken, als eben Musik zu geben. Unseren Lesern kann eine Probe an die Hand gegeben werden, die sie selbst urteilen läßt. Die Präludien von Kattnig Op. 7, von denen wir im Novemberheft des letzten Jahrgangs ein Stück veröffentlichten, erhalten die Bezeichnung „hausbacken"; und auf derartige Entgleisungen stößt man öfters. Aber, wie gesagt, der Wegweiser leistet nichtsdestoweniger durch die Heranziehung eines großen Materiales ausgezeichnete Dienste.

—w.

Gesangspädagogische Literatur

LUDWIG HESS: Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation, mit physiologischer Begründung. 8⁰, 48 S. Verlag: N. G. Elwert (G. Braun), Marburg.

ALBRECHT THAUSING: Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. Zweite, neu bearb. und vervollständigte Auflage. 200 S. Verlag J. G. Cottasche Buchhandl. Nachf., Stuttgart und Berlin.

KARL ERICH KANNEGIESSER: Stimmbegabung — Stimmbeherrschung — Stimmentfaltung. Grundlegendes zur praktischen Stimmbildung, Anleitung, Übungen und Ratschläge zum Lernen und Lehren. 39 S. Verlag Bruno Zechel, Leipzig.

H. PESTALOZZI: Geheimnisse der Stimmbildung. Neue Beobachtungen und Erfahrungen. 13 S. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

LYDIA KNAYER: Der Weg zum Sologesang. 59 S. Üerlag Adolf Köster, Berlin W 35.

An den fünf vorliegenden Werken ist die Verschiedenheit, mit welcher sie der wissenschaftlichen Stimmforschung, insbesondere der Physiologie und Phonetik gegenüberstehen, geradezu kennzeichnend für das Schrifttum des Gesangsgebietes. Jede dieser fünf Schriften vertritt eine typische Form der Stellungnahme. Während Ludwig Heß seine praktisch eigengewachsenen Ansichten restlos im Einklang mit den Ergebnissen der modernen Stimmwissenschaft, wenn auch nicht mit der medizinischen Mutationstherapie, weiß, bekämpft A. Thausing beides, die Wissenschaft und ihre normativ sein wollenden Ergebnisse für die Praxis, mit den schärfsten Waffen. Auf beide Werke wird noch eingegangen werden. Kannegießer hingegen erscheint gewillt, alle die mannigfachen, oft völlig entgegengesetzten Deutungen, die die fleißig von ihm gelesenen praktischen Autoren den wissenschaftlichen Resultaten angedeihen lassen, liebenswürdig ausgleichend unter einen Hut zu bringen: der hervortretende Mangel an Urteilskraft und klarer, fachmännischer Einsicht entwerten hier allerdings stark dies an sich schon fast unmögliche Unterfangen. H. Pestalozzi wiederum stellt sich in seiner romantisch betitelten Schrift mit einer ganz selbstgezüchteten Unterrichtsform außerhalb jeder Berufung auf wissenschaftliche oder theoretische Hilfeleistung. Leider geht ihm trotz einzelner ausgezeichneter Bemerkungen die Befähigung ab, seine „Geheimnisse“ eindeutig und unmißverständlich zu enthüllen. Wenn er z. B. als Mittelpunkt seiner Lehre den „reinen Kehlkopfverschlußlaut oder Glottisschlag“ hinstellt, dessen Produktion er aber nicht zu beschreiben wagt — gemäß den Erfahrungen nach seiner Schrift „Kehlkopfgymnastik“, die seinen Aussagen nach anscheinend manches Unheil angerichtet hat — so sollte er mit dem Veröffentlichen seiner Ergebnisse so lange warten, bis er deren genaue Darstellung eben nach bestem Gewissen wagen kann. Lydia Knayer endlich stellt den Typus derer dar, die sich zwar auf die Wissenschaft berufen, deren Ausführungen aber in Wahrheit eine rührende Ahnungslosigkeit in diesem Bezug an den Tag legen. Dies ist bei ihr besonders in Hinsicht auf die Phonetik der Fall, so daß ihr ernstlich geraten werden muß, sich erst einmal gründlich mit den wissenschaftlich festgelegten Sprechgesetzen zu beschäftigen (Th. Siebs, Deutsche Bühnenaussprache).

Die beiden erstgenannten Schriften nun einander gesondert gegenüberzustellen, ist von weitestgehendem Interesse angesichts der grundlegenden Wichtigkeit der dadurch angeschnittenen Fragen. Die Wachstumsentwicklung der Stimme während des Kindes- und Jugendalters, die bei Heß den Kernpunkt der Darlegungen bildet, stellt auch bei Thausing den Ausgangspunkt für seine Theorien dar, Die Ausführungen von Heß wollen nicht allein für die „künstlerisch-kulturellen Fragen, sondern mindestens ebenso für die laryngologische Forschung“ wichtig werden. „Beruht doch in dem richtigen Erkennen der Wachstumsverhältnisse in den Gesang- und Sprechorganen der tiefe Sinn und Kern der wissenschaftlichen Diagnose des menschlichen Lautapparates und seiner Entwicklungsmöglichkeiten.“ Diese tiefe Fassung des Entwicklungsproblems teilt Thausing auch. Aber während Heß auf Grund eines großen, wissenschaftlich-methodisch geordneten Erfahrungsmaterials den Hauptfaktor einer gesunden Stimmentwicklung in der sorgfältigsten Behandlung der kindlichen Mittelstimme, Mischstimme, sieht, postuliert Thausing — in schärfstem Gegensatz zu all diesen pädagogischen Erfahrungen und in Kampfstellung zu allen bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen überhaupt — die Wachstumsentwicklung des von ihm als sängerisches Ideal hingestellten „Stimmriesen“ als ein ununterbrochenes Heranreifen athletischer Kräfte vermittelst der Brustfunktion der Kinderstimme, „der reinen Bruststimme, wie sie in der Kindheit zur Anwendung kommt — nicht einer Mischform zwischen Bruststimme und Falsett.“ Thausing fügt ausdrücklich hinzu: „Solche Mischformen sind zu vermeiden.“ Weiter: Heß untersucht gewissenhaft unter teilweise neuen Gesichtspunkten die naturgegebenen Stimmumfänge, verlangt das volltönende, metallische Mezzoforte als Stärkegrenze, stellt das Brüllen der Chorklassen als ein Verbrechen hin und sieht die Hauptaufgabe darin, durch das naturgemäße Zusammenspiel der Stimmmuskelpartien im Mischregister der Spaltung der Register vorzubeugen — jener größten Gefahr für den Sänger, die die moderne Stimmforschung mit dem Worte Iros „Registerdivergenz“ benennt. Nach Thausing dagegen „bildet die Natur die Sängerstimme mit lautem Geschrei und Einsatz der ganzen Körperkraft“. Beide Autoren erscheinen äußerlich darin einig, daß sie während der Mutation keine Unterbrechung der gesanglichen Betätigung eintreten lassen wollen. Heß befürwortet das Weitersingen aber in einer neuen, überaus sorgfältigen Weise, um eben die Einheit

der Register für die reife Stimme vorzubereiten — Thausing erachtet jede „Pflege“ für unnötig und meint: „Aus dem kindlichen Kreischen und Schreien wird der schwungvoll mächtige Schall des echten Sängers.“

Zusammenfassend: Das schmale Heft des Sängers und erfahrenen Pädagogen Ludwig Heß zeigt auf Grundlage gesanglichen Eigenkönnens und weitgehenden praktischen Wissens den engsten Zusammenhang mit den normativen Ergebnissen der stimmwissenschaftlichen Forschung. Das umfangreiche Buch des Nichtsängers Albrecht Thausing (gleichzeitig im selben Kampftone Autor auf mannigfachen Gebieten, Klavierspiel, Gymnastik usw.) steht und fällt mit seiner Hypothese von der sängermäßigen Wachstumsentwicklung im Kindesalter. Und da diese Hypothese Thausings durch die knappen, klaren Ausführungen von Heß für jeden Einsichtigen und gesanglich Erfahrenen ad absurdum geführt werden, so „fällt“ damit für den konsequent Denkenden das ganze Werk — so bestechend es auch wirkt durch das hohe Maß an allseitiger Bildung, rednerischem Feuer und blendender Darstellungsgabe des Verfassers, der sich zudem in dieser zweiten Auflage ehrlicher Mäßigung befleißigt, allzu athletische Worte wie „Stimmriesinnen“ vermeidet und in vielen Einzelheiten (u. a. in bezug auf das Piano) das Wachsen jener Einsicht und Erfahrung bezeugt, die allein zu der reinen Anschauung der Grundprobleme eines Kunstgebietes befähigen.

Professor Franziska Martienssen.

JOSEPH ZUTH: Handbuch der Laute und Gitarre, Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, Wien, Anton Goll, Wien, Wollzeile.

Das mit viel Umsicht und Sachverständnis angelegte Werk bedeutet einen guten Schritt vorwärts auf dem Wege der Renaissance der Laute. Über alle Angelegenheiten des Instrumentenbaues und -spieles werden klare und vollständige Aufklärungen gegeben. Vor allem aber dürfte es jedem Freunde des Instruments ein vorzüglicher Wegweiser durch dessen Literatur sein und ebenso über die Frage des Stiles solcher Werke, deren Komponisten ihm bisher noch unbekannt waren, wertvollen Aufschluß geben. Daß beide Instrumente, Laute wie Gitarre, gleichermaßen bedacht sind, läßt die Hoffnung erstehen, daß als besonderer Vorteil für die Gitarristik aus der Benutzung des Werks jener Zug zur „soliden“ polyphonen Satzkunst hervorgehen werde, der gar manchem Gitarristen, wie auch einer gewissen Sorte von Gitarreliteratur, heute noch sehr mangelt. Wir wünschen dem Werk weiteste Verbreitung.

Felix Neubauer.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Dr. Ernst Bücken. Folio 8°. 4 Lieferungen. Wildpark Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Es liegen uns bis dahin vier Lieferungen vor, zwei Hefte von E. Bücken: Musik des Rokokos und der Klassik sowie von H. Mersmann: Die moderne Musik seit der Romantik. Wir präzisieren lediglich den vorläufigen Eindruck: Das Werk ist ein Ausdruck der gegenwärtigen Musikwissenschaft, die sich auf stilkritische Untersuchungen festgelegt hat. Die Methode setzt voraus, daß die Leser ein Studium der üblichen Musikgeschichte hinter sich haben und zweitens, daß sie einigermaßen für derartige Studien vorbereitet sind und an ihnen Gefallen finden. Fehlen alle diese Voraussetzungen, so dürften die meisten Leser der textlichen Seite des Werkes ziemlich hilflos gegenüberstehen; denn diese besteht, wie bereits angedeutet, in Aufsätzen über stilkritische Fragen. Die Namen der Mitarbeiter — fast durchwegs Universitätsdozenten — verbürgen für eine einigermaßen sichere Beherrschung der Methode und es ist kein Zweifel, daß ein in seiner Art interessantes Werk als Ausdruck unserer Zeit zu erwarten ist. Überraschend groß ist die Zahl ausgezeichnet wiedergegebener Abbildungen, unter denen sich überaus viel Unbekanntes — auch etwa Überflüssiges — findet. Derart groß ist die Zahl, daß der Text vielfach nur als Beigabe wirkt. Glücklicherweise ist aber auch an Musikbeispielen — oft ausführlichen — kein Mangel, und da sie textlich verarbeitet werden, kommt auch das musikalische Auge auf seine Kosten. Jedenfalls steht man einem in seiner Art ernsthaften Werk gegenüber, das bei Erfüllung der angegebenen Vorbedingungen empfohlen werden kann. —s.

ERWIN LENDVAI: Jubelsang, Op. 38 Nr. 3 und Aufruf! Op. 38 Nr. 4 für Männerchor. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Lendvais Bedeutung für die Entwickelung des Männerchorgesanges ist bereits unbestritten. Auch wer nicht mit allen seinen Ideen übereinstimmt, wird ihm eine hohe Bedeutung nicht absprechen: er weiß seine Texte zu wählen; er weiß den passenden harmonischen Rahmen zu finden; er weiß die richtige melodische Einkleidung zu wählen; er weiß gut zu deklamieren und grandiose Schlußsteigerungen herbeizuführen. Alle diese Vorzüge finden sich auch in diesen beiden Chören wieder. Für leistungsfähige Vereine eine schwere Aufgabe, aber der Gewinn wird ein großer sein. Prof. Achtélik.

THEODOR BLUMER: op. 53. Tanz-Suite für 5 Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott). N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein glückliche Idee, in diesen entzückenden sechs Sätzen eine Art praktische Entwicklungsgeschichte des Tanzes zu geben. In mustergültigem klaren Satz sind die alten Formen doch zurückschauend mit neuem Geist gefüllt, die neuen durchs Alte veredelt. Eine Unterhaltungsmusik von Wert, die in weite Kreise dringen möge. Georg Kiessig.

HEINRICH LEMACHER: Heitere Suite für Klavier zu 4 Händen. Werk 28. Volksvereinsverlag, München-Gladbach.

Das überaus frische und sinnige Werk ist vor allem spielfreudiger, einigermaßen sicher zugreifender Jugend sehr zu empfehlen. Sie wird sich in den 4 Sätzen, die unverbindliche Nachschriften (Anmarsch, Beisammen, Tanz-Intermezzo, Kehraus) tragen, selbst finden und sich künstlerisch gesteigert sehen. Lemacher, einer der innerlich frischesten und natürlichsten jüngeren Komponisten, hat ein volles Maß der frohen rheinischen Wesensart in sich, sein rhythmischer Schwung straft die klägliche Ansicht, wir hätten zur Auffrischung den Jazz nötig, fröhlich Lügen. Daß indessen die moderne Musik an L. nicht spurlos vorbeigegangen ist, zeigt der letzte Satz, der von einigen ihrer Mittel einen handgreiflichen Gebrauch macht, vor allem Harmonien ineinanderklingen läßt, als seien den Spielern bei dem Kehraus die Noten in Unordnung geraten. Aber man macht auch hier, von der übermütigen Laune des Komponisten angesteckt, gerne mit. —s.

HENRI MARTEAU: op. 27. Fantasie für Orgel und Violine. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Bei dieser Fantasie, die aus vier voll ausgewachsenen Stücken besteht (Zwiegespräch, Arie, Fuge, Variationen über „Herzliebster Jesu"), hat vorwiegend Bach Pate gestanden; zumal in den beiden weiteren Stücken, dem ersten und dem dritten. Daß die Fuge hier mal vor der Variation steht, ist in der Ordunng, weil sie thematisch nichts mit dem Leitgedanken des letzten Satzes zu tun hat. Das ganze Werk ist meisterlich gemacht und wirkt, wie ich auch vom Vortrage in einem Kirchenkonzert her weiß, vortrefflich. Gewiegte Spieler sind Voraussetzung für die Wiedergabe, doch sei vermerkt, daß sich die Schwierigkeiten für den Orgelspieler aus inneren Gründen auf die Manualtechnik beschränken. M. U.

WILLEM PIJPER: Sonata für Flöte und Klavier. Oxford University Press, Amen House, Warwick Square, E. C. 4.

Ganz auf impressionistische Farbenwirkung gestellt, etwas nach der Seite spielerischen Ästhetentums neigend, aber als Zwischengericht nicht ohne Reiz, trotz konsequenter atonaler Haltung keineswegs klanglich abstoßend. Das Improvisatorische der dreisätzigen Sonate kommt äußerlich in fortwährendem Taktwechsel zum Ausdruck. Hierbei scheint es mir sehr überflüssig, das Notenbild durch beständiges Ineinanderschieben verschiedener Taktarten — oft drei übereinander, wodurch natürlich die Taktstriche nie zusammentreffen — zu komplizieren. Das mag sehr gelehrt aussehen, aber für die Praxis ist es nur ein Hindernis, und der Hörer merkt ja doch nichts davon, sondern nimmt einfach Synkopen an. Also warum nicht gleich in dieser Form schreiben? Dr. H. Kleemann.

ANTON BRUCKNER: Messe in C-Dur. Bearb. von K. Schmidinger; revid., auf den liturg. Text ergänzt und herausgeg. von Josef Meßner. Verlag Wilhelm Berntheisel, München 1927.

Von einer Messe in C-Dur erfuhr man erst aus Biographien von Göllerich, Auer und Kurth. Schade, daß gerade Auer und Kurth in ihren reichhaltigen Werken nur auf diese Messe hinweisen, aber nicht näher darauf eingehen. Als Unterlehrer in Windhaag (1841) komponierte Anton Bruckner diese kleine Messe für Altsolo, zwei Hörner und Basso continuo. Eine ziemlich primitive aber originelle Besetzung, die lediglich aus den beschränkten Chor- und Orchesterverhältnissen in diesem ärmlichen Dorfe heraus zu erklären ist. Da wir heute wenige Altistinnen haben, die den von A. Bruckner in dieser Messe verlangten Stimmumfang besitzen und viele Organisten den Basso continuo nicht immer geschickt und stilgerecht auszuführen vermögen, hat der Schuldirektor K. Schmidinger in Traun das Werk für 4-stimmigem gem. Chor, Streichquartett unter Beibehaltung der zwei Original-F-Hörner, ferner mit Aussetzung des Basso continuo zu einer brauchbaren Orgelstimme, bearbeitet. Domkapellmeister Josef Meßner, Salzburg, hat gleichzeitig den von Bruckner im Gloria und Credo ohne Wortwiederholungen komponierten Messetext ergänzt. Meßner und Schmidinger ist zu danken, daß diese Messe wieder Gebrauchsmusik für den liturgischen Gottesdienst werden wird. Der Chorsatz ist einfach in Stimmführung und Fortschreitungen, die Orgel ordnet sich diskret ein und das Streichquintett klingt durchaus „brucknerisch". Daß Bruckner bei Haydn-Mozartscher Kirchenmusik aufgewachsen ist, zeigen uns manche Schlußwendungen in diesem (wie auch in der b-Moll-Messe) Jugendwerke (Sanctus und Benedictus). Bruckners spätere Eigenart aber finden wir bereits im Credo, nämlich die Oktavensprünge. Auch die Behandlung der zwei Hörner (vor allem im Sanctus und Benedictus) zeigt echt brucknerische Züge. Das Werk steckt voll echter, tiefer Frömmigkeit und ist durchaus kirchlich. Reich an musikalischen Schönheiten und innigem Ausdruck ist das Sanctus und Benedictus. Auf weitere Details kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Hoffen wir, daß diese Jugendmesse dazu beiträgt, fesselnde Fragen zur Psychologie des Schaffens eines der größten deutschen Kirchenmusiker und Sinfoniker zu beantworten. Als beste Gebrauchsmusik selbst für den kleinsten Chor in der Provinz und auf dem Lande wird die C-Messe in dieser Bearbeitung besondere Beachtung beanspruchen können. Kapellm. Friedr. Rein.

Kreuz und Quer

Cosima Wagner neunzig Jahre alt

Fast wie Sage mutet es an, daß diese Frau, die einen Richard Wagner kennen lernte, als er erst den Lohengrin geschrieben, noch unter uns weilt. Was die Welt der am 24. Dezember 1837 geborenen Tochter Liszts, unbedingt einer der bedeutendsten Frauen des 19. Jahrhunderts, verdankt, ist zwar im allgemeinen bekannt, bedürfte aber doch einmal einer umfassenden Darstellung. Ohne Cosima Wagner gäbe es wohl kein traditionelles Bayreuth mehr, und welche Bedeutung sie für den späteren Wagner und die Vollendung seines Werkes hatte, läßt sich im Einzelnen wohl kaum abwägen. Huldigen wir denn dieser seltensten Frau in Verehrung.

Weiteres vom Jazz-Konservatorium

B. Sekles, der Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., versendet in Sachen der einzurichtenden Jazzklasse ein weiteres Schreiben, das ebenfalls als Dokument behandelt sei; es lautet:

Die Ankündigung der an Dr. Hoch's Konservatorium geplanten Einrichtung einer Jazzklasse hat erfreulicherweise das lebhafteste Interesse weiter Kreise hervorgerufen, das sich, wie das so zu geschehen pflegt, bei den Bejahern in sachlicher, bei den Verneinern in vielfach etwas stürmischer Weise geäußert hat. Die Bekämpfer des Planes scheinen aber dem Antlitz der Gegenwart das Auge, dem Pulsschlag unseres Lebens ihr Gefühl zu versagen.

Ganz unabhängig von der persönlichen Einstellung jedes einzelnen zum Jazz besteht heute die Tatsache, daß ein hoher Prozentsatz unserer Musiker gezwungen ist, in ein Jazz-Ensemble einzutreten, ohne stilistisch und technisch darauf vorbereitet zu sein. Es entsteht so jenes von uns allen verabscheute Zerrbild des Jazz, das — wenn hier keine Besserung erzielt wird — den musikalischen Geschmack immer weiterer Volksschichten vergiften kann. Aber auch in der Entwicklung des Musikers selbst erachte ich den Jazz für eine Bildungsmöglichkeit, die wenigstens einmal versucht werden sollte. Für den Reproduzierenden bedeutet er das Vitalste der mir bekannt gewordenen rhythmischen Erziehungsmittel. Zudem belebt er die uns nahezu abhanden gekommene wichtige Fähigkeit der Improvisation. Dem Schaffenden aber eröffnet er neue Ausdrucksmöglichkeiten triebhafter Art unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß er die Anregungen des Jazz künstlerisch umzusetzen versteht. Was aber das nationale Moment betrifft, so ist zu fragen, ob es etwa unseren großen Meistern von Haydn, Schubert, Brahms und Liszt bis zur Moderne Abtrag getan hat, Anregungen primitiver Volksmusik verwertet zu haben.

Indem ich schließlich betone, daß ich wie in allen wichtigen Angelegenheiten, so auch hier, im Einvernehmen mit dem Curatorium der Anstalt gehandelt habe, empfehle ich unseren pädagogischen Versuch allen denen, die sich den genannten Argumenten öffnen können. B. Sekles.

Auch hierüber seien weiter keine Worte verloren, zunächst statt dessen ein paar Verse mitgeteilt, die, von einem süddeutschen Musiker herrührend, auf unseren Redaktionstisch geflattert sind und das große Ereignis feiern, wobei wir annehmen, daß Sekles noch so viel Musiker-Humor besitzt, sie so zu nehmen, wie man derartiges eben aufnimmt:

Erlaube mir, Freund Sekles,
Daß ich das Haupt Dir kränz'!
Auch ich hatt' so ein ekles
Gefühl von Impotenz.

Verbraucht die Reize alle,
Geschwunden Kraft und Mut.
Du sprachst: In solchem Falle
Hilft nur noch Niggerblut.

Fort Bruckner, Brahms und Reger,
Fort der Romantik Dunst!
Du zeigest uns den Neger
Als Retter deutscher Kunst!

Heil Sekles, Du Erfinder
Der Nigger-Blut-Fusion!
Die Hottentottenkinder
Baun' Dir ein Denkmal schon.

Dazu gehört nun natürlich eine tadellose, „gepflegte" Jazzmelodie, und wir zweifeln nicht, daß sie recht bald von der neuen Jazzklasse in Frankfurt geboren wird. Zur Sache ist weiter nur zu sagen, daß sich eine ganze Anzahl bekanntester Musiker wie Pfitzner, Hausegger, Kaun, Marx u. a. in teilweise schärfsten Worten gegen die Frankfurter Gründung gewendet haben,



Elly Ney

Marmorbüste von Prof. Hans Wildermann
aus
„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923"
enthaltend:
„Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner"
und
„Wildermanniana"

Geb. Mk. 2.–

Kunstbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

während wir unter den befürwortenden Stimmen noch keine Namen von Klang gefunden haben. Schreker teilt mit, daß er an der Hochschule für Musik vorläufig noch an keine Jazzklasse denkt, während uns scheint, daß eine solche schon jetzt ganz gut hinpassen würde. Rührend verhält sich das von Arnold Ebel herausgegebene Organ des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer"; es druckt den ersten Schriftsatz von Sekles ab, „ohne zu der Frage selbst Stellung zu nehmen". Nun wissen's die deutschen Musiklehrer! Unterrichten auch sie ihrerseits Jazz und treiben die als nötig angesehene Blutfusion, so haben sie nicht zu befürchten, daß der Verband „Stellung dazu nimmt". Am wichtigsten erscheint uns aber, daß auch die „Deutsche Musiker-Zeitung", das Amtsblatt des Deutschen Musiker-Verbandes, sich mit aller Entschiedenheit gegen die Einrichtung von Jazzklassen an unseren ersten Musikunterrichtsanstalten erklärt (Nr. 49), und zwar gerade deshalb, weil eine derartige Pflege gar nicht im Sinne der deutschen Musiker liege, worauf die Frankfurter Erklärung einen besonderen Nachdruck legt. Die musikalisch gut ausgebildeten deutschen Musiker könnten den Anforderungen, die der Jazz an ihn stelle, stets genügen, und „zwar auch ohne besonderes Studium der Jazzeigentümlichkeiten". Dann wird aber noch darauf hingewiesen, daß das Jazzfieber den deutschen Berufsmusikern in den sogenannten „Konfektionskapellen" eine arge Konkurrenz beschert habe. Diese, aus kaufmännischen Angestellten bestehenden Kapellen, hätten, obwohl ihre Mitglieder oftmals sogar keine Notenkenntnisse besäßen, mit einigen eingepaukten Stücken eine ganze Zeitlang den Musikmarkt der Ensemble- und der freistehenden Musiker geradezu beherrscht. Seit der Walzer und andere Tänze wieder mehr verlangt würden, komme der gute Berufsmusiker erfreulicherweise wieder mehr zu seinem Rechte. Sie sehen, Herr Sekles, die deutschen Musiker verbitten sich ihre Hilfe.

Über die allgemeine Frage denn noch ein kurzes Wort. Wir haben uns gegen den Jazz als solchen nie im besonderen gewendet, aus der einfachen Erwägung heraus, daß sich derartiges, wie eine Fieberkrankheit, austoben muß. Es ist auch kein Zweifel, daß der Jazz eine gewisse künstlerische Wirkung ausgeübt hat und bald in die Entwicklungsstufe der Stilisierung gelangt ist, wie es bei früheren und sogar Negertänzen — so der Moreska, dem Mohrentanz, im 16. und 17. Jahrhundert — der Fall war. Die wie ein allgemeines Fieber auftretende Jazzinvasion war aber trotzdem nur zum geringsten Teil eine künstlerische Angelegenheit und kam nur für die wenigsten ernsten Musiker in Betracht. Jedem stand frei, ihn in der Praxis zu studieren und sich meinetwegen von ihm beeinflussen zu lassen, ähnlich, wie es zur Zeit der Herrschaft des Walzers diesem gegenüber der Fall war. Ist es nun damals auch nur im entferntesten jemandem eingefallen, Walzerklassen an Konservatorien einzurichten, obwohl der Walzer erstens einmal ein einheimischer Tanz ist, zweitens aber eine unvergleichlich größere künstlerische wie vor allem seelische Mannigfaltigkeit aufweist? Haben all die vielen ernsten Komponisten, die dem Walzer immer neue Seiten abgewannen, sich an Konservatorien unterweisen lassen? Aber für etwas Ausländisches von ungleich primitiverem Charakter richtet der Deutsche, d. h. Frankfurter Deutsche, besondere Klassen ein und verschreibt sich Musiker aus Amerika. Dieser Tiefstand ist — vorläufig wenigstens — nur in Frankfurt möglich, in jener Stadt, in der bei internationalen Festlichkeiten das Wort deutsch geflissentlich gemieden wird, um den ausländischen Herrschaften kund zu tun, daß man sich zu kuschen versteht. Die Jazzklasse ist denn auch lediglich ein Symptom des heutigen Frankfurt, und nur deshalb, weil Herr Sekles dieses in seiner offiziellen Vertretung hinter sich stehen sieht, kann er sich auch so sicher fühlen und auf die deutschen Musikerstimmen so etwas wie pfeifen. Jazz und internationales Frankfurt gehören dann auch innerlich zusammen,

Paul Gerhardt 60 Jahre alt

Paul Gerhardt, einer der „Stillen", die in unseren musikbetriebsamen Tagen zu den Seltenen im Lande gehören, konnte am 10. November seinen 60. Geburtstag feiern. Bei seiner Persönlichkeit liegt der Gedanke an die Kirchenmusiker der Zeit des größten Thomaskantors nahe: Wie fast alle diese Musiker, so ist Gerhardt ein ebenso ausgezeichneter Praktiker wie

Tonsetzer von Rang; dabei erstreckt sich seine praktische Kunstübung, wie es auch bei den Alten selbstverständlich war, sowohl auf die Meisterung der Orgel als auch auf die kirchliche Dirigentenpraxis, und er ist nicht nur einer der bedeutendsten deutschen Konzertorganisten der Zeit, sondern auch einer der einfühlendsten liturgischen Spieler seiner Tonwerkzeuge, also auch einer der besten Orgelimprovisatoren.

Gebürtiger Leipziger, besuchte Gerhardt das Realgymnasium und seit 1886 das Konservatorium seiner Vaterstadt als Schüler Ruthardts, Homeyers, Reineckes und Jadassohns. Nach seinem Abgang war er kürzere Zeit als Referent am Leipziger Tageblatt und an der Leipziger Zeitung tätig, wurde 1893 Organist an der Kirche in Leipzig-Plagwitz, brachte aber danach in musikwissenschaftlichen und philosophischen Universitätsvorlesungen auch seine besondere und allgemeine Geistesbildung weiter. Seit 1898 hat Gerhardt an der Zwickauer Marienkirche ein in jeder Beziehung ideales Amt inne. Nach dem Orgelumbau von 1900, den die Gebr. Jehmlich in Dresden nach seinen Anordnungen besorgt haben, hat er das schönste Werk des Freistaates Sachsen unter den Händen. In rund 100 Orgelkonzerten führte Gerhardt damit nach und nach fast die gesamte Orgelliteratur vor, gab dabei auch schon 1901 — als erster in Sachsen — einen ganzen Reger-Abend.

Der Tondichter Gerhardt ist — wiederum gleich den alten deutschen Kantoren — in erster Linie Gebrauchskomponist im guten Sinne des Wortes. Von seinen Werken, von denen die instrumentalen hauptsächlich für sein Tonwerkzeug, die vokalen aber auch meist für den Gebrauch in der Kirche bestimmt sind, kann hier nur einiger besonders gewichtiger gedacht werden: Der großen und großartigen G-Moll-Fuge W. 11, eines an hervorragender Stelle der modernen Orgelliteratur stehenden Werkes, der sinfonischen Dichtung (für das gleiche Instrument) „Totenfeier", der Fantasie über „Ein feste Burg", eines „Requiems" (die letzten beiden mit Blasorchester), der Kantate „Kriegsweihnacht" (für Sopran, Bariton, Chor, Violine, Cello und Orgel) sowie der „Deutschen Passion" für Altsolo, gem. Chor, Orchester und Orgel. Außer diesen und vielen kleineren Werken stammen aus Gerhardts Feder noch allerhand Klavierstücke, Kammermusik, Opernfragmente usw. Allen seinen Kompositionen sind technische Meisterschaft, höchste Selbstzucht, beseelte Melodie und echter Gefühlsreichtum eigen. In ihren Verlag teilen sich im wesentlichen C. F. Kahnt Nachf., Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, F. E. C. Leuckart und Breitkopf & Härtel. Welcher Liebe sich Meister Gerhardt im übrigen als Bildner mehrerer Hunderte von Orgel- und Klavierschülern erfreut, konnte der offiziell sonst vielfach Übergangene aus der Geburtstagswidmung einer künstlerischen Ehrenurkunde mit den Namen seiner Zöglinge und einer bronzenen Bachstatue ersehen, für deren Nachbildung Carl Seffner sein eigenes Exemplar zur Verfügung gestellt hatte. **Dr. Max Unger.**

Etwas vom geistigen Leben am Leipziger Konservatorium

Drei Vorträge, die ein Hr. Engelsmann im Konservatorium, und zwar als Veranstaltung des Instituts, über Beethovens Formkunst und Formwille hielt, geben Veranlassung, sich über Verschiedenes auszusprechen. Die Vorträge, von denen wir zwei beiwohnten, waren miserabel besucht, sowohl von Seiten der Schüler als besonders der Lehrer, von denen man kaum einen einzigen erblickte. Nun, einen Herrn Engelsmann kennt sozusagen niemand, was aber noch nichts beweist, und wenn die Leitung der Anstalt einen Forscher sogar drei Vorträge halten läßt, so sollte hierdurch doch eine gewisse Gewähr gegeben sein. Nimmt man nun an, daß auch tatsächlich etwas von echtem künstlerischen Wert geboten wurde, so läge der Beweis vor, daß die guten Absichten der Direktion auf Interesselosigkeit stoßen; denn wenn selbst Vorträge über eigentlichste künstlerische Fachthemen nicht besucht werden, was soll denn noch geboten werden? Tatsächlich ist denn auch die Interesselosigkeit von seiten der Lehrer groß, was wiederum auf die Schüler wirkt. Selten genug sieht man Lehrer des Konservatoriums selbst in solchen Konzerten, in denen neue Werke, selbst von nächsten Kollegen, geboten werden, wie neulich der Uraufführung eines belangvollen Streichquartettes von H. Ambrosius fast niemand vom Lehrerkollegium zu sehen war. Mit Interesselosigkeit allein — ob-

wohl diese in Leipzig besonders groß ist — kann dies aber nicht erklärt werden, es liegt auch daran, daß die Lehrer, mit wenigen Ausnahmen unwürdig bezahlt, auf Nebeneinnahmen in einer Weise angewiesen sind, daß weder Zeit noch Teilnahme für Fragen der Weiterbildung vorhanden sind. Und das gehört in das Kapitel, das in der letzten Nummer zur Erörterung kam: Solange die Lehrer an den Konservatorien Stundenarbeiter, keine Beamte mit entsprechendem festen Einkommen sind, kann von ihnen auch nicht wirklich verlangt werden, daß sie ihre freie Zeit zur eigenen Weiterbildung verwenden. Statt Kunstlehrern mit Freude an ihrem Beruf steht man Lohnarbeitern gegenüber.

Daß im Fall Engelsmann weder Lehrer noch Schüler etwas von Wert verloren haben, ist eine andere Frage. Man fragt sich tatsächlich, wie kommen derartige Vorträge an das Konservatorium. Uns sind die Arbeiten Herrn Engelsmanns seit Jahren bekannt, er besitzt unsre Ansicht hierüber auch schriftlich, und wir können wirklich nicht sagen, daß die Ergebnisse unterdessen besser geworden wären. Herr E. ist ein Forscher etwa von der Art des unmöglichen Werker — auf den er auch große Stücke hält —, seine Manie besteht darin, vor allem in Werken Beethovens vermittels unmöglichster Beweise sämtliche Themen eines Werkes vom Hauptthema abzuleiten, was er in selbstgefälligster Weise — auch hierin stimmt er mit Werker überein, wie denn maßlose Einbildung ein Kennzeichen dilettantischer Forscher ist — „Früchte vom Baume der Erkenntnis" nennt. Daß auch Herr Engelsmann gelegentlich einmal einen kleinen Fund tut, ändert an seiner ganzen absurden Einstellung nichts. Man kann jede Wette eingehen, daß sich Übereinstimmungen, wie sie hier nachgewiesen werden, an Sätzen verschiedenster Meister ergeben. Als Ganzes sind Herrn Engelsmanns „Früchte" indiskutabel. Nochmals: Wie kommen „Forscher" von der Art Herrn Engelsmanns ans Konservatorium?

Zu dem Preisausschreiben: Fachmusiker und Musikalienhändler

Wir können nun endlich wenigstens die Namen derjenigen Bewerber angeben, deren Arbeiten an vorderster Stelle stehen und bitten um Entschuldigung, daß sich die Sache so lange hingezogen hat; Schuld der Schriftleitung war es nicht. Zunächst ist die Mitteilung zu machen, daß die Einsendungen — die Zahl betrug 42 — nicht unerheblich enttäuscht haben und von der Verleihung erster Preise abgesehen werden muß. Dennoch liegen eine Anzahl Arbeiten von Wert aus verschiedensten Kreisen vor und es wird sich denn auch darum handeln, diese in geeigneter Weise der Praxis dienstbar zu machen. Vorerst aber wegen der Preise. Da solche genügend vorhanden sind, sollen — mit selbstverständlichem Ausschluß höchster Preise — trotz allem eine größere Anzahl zur Verteilung gelangen, und der Verlag wird mit den Preisträgern in Verbindung treten. Zunächst werden aber vor allem die Namen interessieren, die durch preisgerichtliche Entscheidung an erster Stelle gesetzt worden sind, obgleich sich, wie kaum anders zu erwarten, über die Reihenfolge gerade der vordersten Arbeiten nicht volle Einheitlichkeit erzielen ließ; weil eben überragende Arbeiten fehlen. Wir führen nunmehr die Namen der zwölf sich an erster Stelle findenden Einsender an:

1. Walter Abae, Geschäftsführer der Firma Piano- und Musikhaus C. Reißer, Ulm a. D.
2. Fritz Müller-Rehrmann, Kapellmeister und Komponist, München.
3. Dr. phil. W. Heinitz, Hamburg.
4. E. A. Molnár, Weimar.
5. Corona von Knebel, Doeberitz, gepr. Gesangspädagogin.
6. Eva Leonhardt, Berlin, stud. mus.
7. Helmut Dörr, München.
8. Heinrich Münz, Waldshut, Musiklehrer am Realgymnasium.
9. Med.-Rat Dr. Buschmann, Parchim i. M.
10. Emil Graf, Bückeburg, Musiklehrer.
11. Carl M. F. Rothe, Leipzig, Musikalienhändler.
12. Anna Gertrud Huber, Zürich, Pianistin.

Es sind dies die ersten zwölf Namen, wir hätten noch einige weitere anführen können, da es sich, wie schon gesagt, als unmöglich herausstellte, eine absolute Rangordnung vorzunehmen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Siegfried Kallenberg: Dritte Sinfonie in einem Satze (München, Konzertverein). Fünf Gesänge aus Rilkes Marienleben (Ebenda, Ges. f. Neue Musik).

Erwin Schulhoff: „Double-Concerto" für Flöte und Klavier mit Streichorchester und zwei Hörnern (Prag) II. Streichquartett (Paris).

C. Aeschbacher: Sinfon. Musik, Geiser: „Nachtgesang" für Baß und Orchester, Nussio: „Poemetto" für Orchester (Bern, Volkssinfoniekonzerte des Orchestervereins).

Fidelio Finke: Sonate für Flöte und Klavier (Prag, Le-Roy u. E. Schulhoff).

Bühnenwerke:

„Richmondis", Oper von Hermann Unger (Koblenz).

„Schlag zwölf", Volksoper von Franz Ludwig (Münster).

„Der Diktator", „Das geheime Königreich", die Ehre der Nation", drei Operneinakter von Krenek (Wiesbaden, Paul Bekker).

„Des Pudels Kern", Oper von Gustav Kneip (Krefeld).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Julius Wolfsohn: „Hebräische Suite" für Klavier und Orchester (Brünn. Ausführende: der Komponist und das Sinfonieorchester des tschech. Nationaltheaters unter Franz Neumann). Von den vier in der Hauptsache auf rezitativische Melodien aufgebauten Sätzen hinterließen besonderen Eindruck die beiden Mittelsätze der „Reigen" und das „Liebeslied".

W. von Baußnern: Orgelsonate in A-Dur (Hermannstadt: Siebenbürgen, Fr. Xaver Dreßler).

Hermann Barge: Streichquartett B-Dur op. 9 (Wurzen, Berliner Kammermusikvereinigung). Ein „gehaltvolles Werk, etwa aus Regers Schule, aber durchaus persönlicher Eigenart. Die Wiedergabe durch das Baragotti-Quartett mit seinem jugendlichen virtuosen und temperamentvollen Führer war vortrefflich". (L.)

Fritz Sporn: Choralmotette für 3 st. Frauenchor, Violine, Bratsche und Flöte, op. 26 (Plauen, Luther-Kirche).

Lilly Reiff: „Der brennende Busch", 6 Lieder nach Gedichten Rob. Faesis für Frauenchor, Sopransolo, Streichorchester und Harfe (Danziger Lehrergesangverein unter Rich. Hagel).

Walter Köhler: Streichtrio, Klaviersuite und Lieder (Düsseldorf).

Adolf Busch: Sinfonie (New York).

Kuno Stierlin: Sonata quasi Fantasia op. 18 für Sopran, Harfe und Flöte nach Gedichten von H. G. Fellmann (Detmold, Essener Kammerharfenterzett).

Rudolf Mengelberg: Sinfon. Variationen für Orchester (Amsterdam, Concertgebouw).

Reinhold Köcher: „Heitere Musik" für Orchester (Jena).

Carl Ehrenberg: Chorhymnus „Mein Vaterland", Max Friedland: Melodram „Die Wallfahrt nach Kevlar", Wilh. Maler: Konzert für Cembalo und Orchester, Krenek: „Potpourri" für großes Orchester (Köln).

Hugo Wolf: „Liederstrauß" (München, durch A. M. Topitz). Es handelt sich um den letzthin im Verlag Tischer & Jagenberg herausgegebenen Jugendliederzyklus.

Herm. Ambrosius: Streichquartett op. 62 (Leipzig, Schachtebeckquartett).

Felix Woyrsch: op. 57, Ode an den Tod (Osnabrück).

Franz Wüllner: op. 17, 98. Psalm, bearb. von Lendvai (Coblenz).

Bühnenwerke:

„Soleidas bunter Vogel" von Max Donisch (Rostock,

„Satuala" von E. von Reznicek (Leipzig, s. S. 36).

„Traumland", Oper von Brandts-Buys (Dresden, s. S. 38).

„Die versunkene Glocke" von Respighi (Hamburg, s. S. 40).

„Auferstehung", lyrisches Drama in vier Episoden nach dem Roman von Tolstoi, Text von C. Hanau, Musik von Franco Alfano (Paris).

„Der Brautschuß", Singspiel von Herm. Moos, Text von Rud. Ludwig (Aachen).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Uraufführung: Satuala. Oper von E. N. v. Reznicek.

Man wünscht dem Komponisten, daß sein neuestes Werk das werde, was es sein möchte: eine Publikumsoper. Ob's dazu reicht? Jedenfalls kam es in Leipzig zu einem ausgesprochenen Premieren-Erfolg, dies nicht zum wenigsten dank einer sehr lebendigen und sorgfältigen Aufführung. Sachlich läßt sich zu derartigen Werken sehr viel oder auch sehr wenig sagen, das erstere, würde man das Problem der heutigen Oper aufrollen. So viel Reznicek in seiner Art kann, das Grundsätzliche geht ihm schließlich ab, so daß es zu bleibenden Erfolgen nicht kommen kann. Zu einem guten Teil liegt dies an der ganzen Schulung des Talentes, und solange wir in Deutschland nicht ganz anders über die Oper nachdenken lernen, werden selbst ausgesprochene Begabungen von soweit ganz ehrlicher Zielrichtung nicht zu dem ihnen Erreichbaren gelangen. Ein Reznicek z. B. hätte vor allem eine ausgesprochene Melodieschule nötig gehabt, die seine Melodik sowohl ausgeweitet wie ihm selbst Vertrauen zu ihr gegeben hätte. Indessen, wir müssen kurz sein. R. Lauckners an-

genehm sauberer Text ist stark vereinfachte Aida — die Gegenspielerin fehlt —, statt in Ägypten spielt sich die Geschichte, daß ein Militär eines Mädchens wegen seine Sache im Stiche läßt, zwischen Hawai-Insulanern und Amerikanern ab, die Liebesleute gehen auch beide in den Tod; nur ist eben alles verkleinert, so daß man es mehr mit einem Abenteuer als mit Schicksal zu tun hat. Auch der Musik fehlt der große Zug, die Typisierung Verdis fehlt völlig und zur liebenswürdig-verkleinernden Vermenschlichung Puccinis fehlt die innere melodische Ruhe und Schulung. Und so ist, trotz mancher schönen und sogar warm berührenden Stelle, der Zuhörer vor allem auf die szenischen Vorgänge angewiesen, die ihn denn auch mit angenehmer Aufgeregtheit beschäftigen können. Wie gesagt, es läßt sich über Derartiges viel oder auch sehr wenig sagen. — Der Spielleiter Brügmann konnte bei diesem abenteuerlichen Stoff ordentlich in Opernphantasie schwelgen, Brecher sorgte für sauberes musikalisches Geschehen, gesungen und gespielt wurde im ganzen sehr gut. Die Satuala von Frl. Dannenberg verdient in jeder Beziehung hervorgehoben zu werden. A. H.

Angesichts der nicht sehr zahlreichen Anregungen, die das heutige Konzertleben mit sich bringt, verdient eine so lebendige, menschlich wie künstlerisch stärkste Eindrücke hinterlassende Aufführung der „Jahreszeiten", wie sie der Riedelverein unter Max Ludwig herausbrachte, wohl besonders angemerkt zu werden. Man will es kaum glauben, daß dieses unvergleichliche Stück Naturbetrachtung, von dem immer wieder eine so zündende Frische und innere Heiterkeit wie von kaum einem Werk ausgeht, von dem fast 70jährigen Haydn nur unter Widerstreben und z. T. mißmutigster Laune geschaffen wurde. Der van Swietensche Text, den er als philiströs und prosaisch bezeichnete, muß, wie im II. Bd. von Pohl-Botstibers Haydn zu lesen ist, dem alten Meister wahre Pein verursacht haben. Noch bis an sein Lebensende hegte er einen stillen Groll gegen das Werk, das „seine Kräfte aufgezehrt habe". Er hätte es nicht komponieren sollen, sagt er, „die Worte sind auch gar zu wenig! Nein, sie sind wahrlich zu wenig! Ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müssen — denn — nein, das glauben Sie nicht, wie ich mich gemartert habe". Und nun nach über 120 Jahren welche Erfolge! Wie schlug auch diesmal wieder der von Kraft und Leben fast berstende Winzerchor oder das famose Jagdstück ein! Die Solisten Charlotte Börner, Ernst Neubert namentlich aber E. Osterkamp (Baß), gaben durchweg Rühmenswertes. Schade, daß Neubert, sonst ein wackerer Künstler, für derartige Aufgaben eine so wenig geeignete Stimme besitzt. Auch der Chor war seiner Sache, einige Schwankungen in den polyphonen Teilen ausgenommen, sicher und sang begeistert.

Drei uraufgeführte Männerchöre von Kurt Thomas nach Texten Will Vespers gab's im Herbstkonzert des Leipziger Lehrergesangvereins unter G. Ramin. Gewiß, man wird sich eine noch bessere Wiedergabe der z. T. rhythmisch nicht leichten sehr feingliedrigen und zart lyrischen Gebilde denken können, nichtsdestoweniger scheint Thomas zum Männerchor vorläufig nicht die eigentlichen Beziehungen zu haben. Die thematisch gewebte Polyphonie des ersten Chors z. B. verschwimmt teil-in dem unplastischen nach Harmoniewirkungen trachtenden Männerchorklang, manches liegt auch zu tief, kurz, mit Ausnahme des prächtig klingenden, warmherzigen Trinkliedes, dürften die Chöre durch eine Übertragung für gem. Stimmen erheblich gewinnen. Sie verdienten es, denn jedes Stück hat seine eigene Note, besonders der langgezogene Schifferruf des Schifferliedes läßt einen sobald nicht wieder los. Weitere Chöre von Gál, Lendvai, Berger und Röntgen fanden viel Beifall, doch arbeitete Ramin weniger mit vokalen als mit orgelmäßigen Wirkungen. Paul Lohmann (Bariton), den man in letzter Zeit verschiedentlich hören konnte, ließ erkennen, daß sich sein schönes lyrisches Talent für lebhafte, dramatisch bewegte Stücke weniger eignet.

Zwei Konzerte des Konservatoriumorchesters unter Davisson vermittelten u. a. eine von Leben erfüllte Haydn-Sinfonie (D-Dur Nr. 2), zeigten aber das Orchester solistischer Begleitung noch nicht gewachsen, vor allem fehlt hier noch Klangkultur und Anpassungsvermögen; eine Sängerin (Charlotte Krauß) wurde in einer Oberonszene, eine Pianistin in Scriabins Fis-Moll-Konzert förmlich zugedeckt; letztere, nicht so kräftig wie ihre Kollegin, und überdies nervös, blieb denn auch auf der Strecke. Ein weiteres Konzert galt der Uraufführung zweier Kantaten für Solo bzw. Soli, Chor, Orchester und Orgel von Schülern der Anstalt. Soweit man bei der nicht zulänglichen Mitwirkung des 2. Orchesters urteilen kann, zeigt das erste, den Choral „Aus tiefer Not" durchführende, streng gearbeitete Werk von A. Ladegast (Klasse Reuter) ein kerniges, tüchtig an Bach sich schulendes Talent; das Verhältnis zwischen Harmonik und Kontrapunkt ist zwar noch nicht ganz ins Reine gebracht, man darf aber für die Zukunft Tüchtiges erwarten. Weniger angenehm berührte K. Fr. Schulzes (Klasse Ludwig) Kantate „Jairus' Töchterlein". Sowohl in Text wie Musik gibt's Geschmacklosigkeiten, manches läuft auf äußerliche Liszt-Wirkungen hinaus, kurz, in die Tiefe scheint der Komponist noch nicht gegraben zu haben. Der Chor unter MD. H. Koch sang sehr erfreulich, von den Solisten Edith Seltmann vielversprechend.

Zwei weitere Neuheiten hörte man an einem Violinabend H. Mlynarczyks, so eine ziemlich

hohle Violinsonate von Fritz Spies, in der sich allerlei impressionistisches Trümmerwerk und noch vieles andere herumtreibt, ferner eine Suite von Kurt von Schwake, der den Mut aufbringen müßte, ein wirklich unterhaltender Salonkomponist zu werden. Vorderhand sind seine zierlichen, etwas banalen Einfälle noch zu sehr harmonisch überladen. Eine viel einfachere aber mit Raffinement gesetzte Begleitung und etwas mehr Konzentration in der Erfindung würden hier Wunder bewirken. Mlynarczyk ist ein trefflicher Geiger, wird aber seinen Ton noch etwas veredeln müssen, wenn er als Solist seinen Weg zu machen gedenkt. Fritz Weitzmann als Begleiter, wie man ihn sich nur wünschen kann. — Einen Virtuosen von ganz großem Ausmaß vermittelte der Violinabend von A. Hwolles, einem Schüler Marteaus. Anfangs etwas gehemmt, steigerten sich seine Fähigkeiten vor allem dann in den ausgesprochenen Virtuosenstücken (Kreisler, Achron, Chopin-Hwolles, Szymanowski u. a.) zu jener Höhe, wo selbst das Schwierigste nur ein harmloses Spiel scheint. Zuletzt hagelte es denn auch nur so von Doppelgriffolgen u. a. und im Flageolett spielt Hwolles so selbstverständlich und sicher, wie ein gewöhnlicher Mensch in der ersten Lage. Hinter dieser geradezu hemmungslosen Technik scheint aber etwas Unfaßbares, Dämonisches zu ruhen, eine Leidenschaft, vielleicht Besessenheit, vorerst noch stark gebunden, aber nach längerem Spielen gelegentlich wie ein Wetterleuchten durchblitzend. Diese Auflockerung der Seelenkräfte wird denn auch für die menschlich künstlerische Entwicklung des jungen Virtuosen entscheidend werden müssen.

W. Weismann.

Weitere Berichte müssen wir leider zurückstellen.

EBERSWALDE. Am Reformationsfest veranstaltete der Kirchenchor von St. Maria Magdalena unter Leitung von Ulrich Grunmach eine Kirchenmusikaufführung vornehmlich mit größeren Chorwerken von Heinrich Schütz und J. S. Bach; der mitwirkende Trompeten- und Posaunenchor des Kammervirtuosen Ludwig Plaß-Berlin bot außer Liedweisen des Reformationsjahrhunderts in ihrer ursprünglichen Fassung eine „Turmsonate" von Gottfried Reiche, dem berühmten Leipziger Solotrompeter Bachs, aus dessen „Quatricinien" von 1696. Die Aufführung, für welche ein Programmheft mit kurzen Erläuterungen der einzelnen musikalischen Darbietungen ausgegeben worden war, fand bei Presse und Zuhörerschaft lebhafte Zustimmung; ebenso konnte sich eines sehr starken Besuchs eine Gedächtnisfeier am Vorabend des Totenfestes erfreuen, bei welcher außer dem Kirchenchor der bekannte Berliner Oratoriensänger Fred Drissen mitwirkte.

—r.

DRESDEN. Oper. Nach „Jonny spielt auf" — Brandts-Buys „Traumland". Nach Brandy — Zuckerwasser! — Eine merkwürdige Novitätenfolge an einem Kunstinstitut wie dem unseren! Aber, Busch weilt in Amerika und uns schickt er ins — „Traumland"! — Mir tat der nette alte Herr, der mit diesem „Opern-Idyll" abfiel, leid, aber einmal mußte er „aus den Wolken fallen"! — Man kann als schaffender Künstler nicht immer an der Welt und am Leben achtlos vorübergehen und nur in der Vergangenheit oder in Traumlanden weilen, wie es Brandts-Buys tat. Von ihm haben die Dresdener ja wohl so ziemlich alle Opern kennengelernt: Glockenspiel, Eroberer, Schneider von Schönau und Mann im Mond. Und einen Anlauf über seine Vorliebe für eine spießbürgerliche Umwelt und Lebensanschauung hinaus hatte man eigentlich nur im Eroberer feststellen können, in dessen Gestalt sich der Kriegstod verkörperte und der im letzten Kriegsjahr (1918) in einzelnen Szenen aktuell wirkte. Aber seit den Schneidern von Schönau, die sein bestes Werk blieben und hier noch im Spielplan sich behaupten, hat Brandts-Buys sich ganz eingesponnen in eine Kunstauffassung, auf die man wirklich versucht ist, die Sentenz anzuwenden, die dem Dichter-Komponisten im Traumland unbedacht entschlüpft: „Zu viel Geist ist ungesund, bringt den Menschen auf den Hund." Und bei Lichte besehen, ist eigentlich dieses „Traumland" im Text wie in der Musik nichts weiter, wie eine Variierung und Verdünnung der Schneider von Schönau. Dort führt ein frohgemuter Handwerksbursche die hübsche wohlsituierte Witwe Schwälble heim. Hier bekommt ein armes, verträumtes und schüchternes Schulmeisterlein ein liebliches Schloßfräulein. In einem Traum mit fragwürdiger Symbolik, der Gelegenheit zu einem Ballett und einem lustig grotesken Aufzug der Gilden usw. nach dem Vorbild Meistersinger gibt, holt sich der Held der Oper die erforderliche Courage zur Werbung im dritten Akt. — Und die Musik? Wie in den Schneidern von Schönau: Sentimentale Phrasen, kurzatmige Thematik, meistersingernde Satzweise usw. Aber alles, wie gesagt, in der Verdünnung. Gleich nach der Uraufführung wurde das Werk, das Hermann Kutzschbach aus der Taufe hob, zur „Weihnachtsoper" erklärt. — Wenn dieser Bericht erscheint, ruht es im Archiv.

Konzerte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das künstlerische Ergebnis der ersten Winterhälfte nicht nur in der Oper, sondern auch im Konzertleben bisher ein beschämend geringes war. Über die Taten der Oper wurde schon im Einzelnen berichtet. Es bleibt nur nachzutragen, daß noch Richard Strauß ein Dirigenten-Gastspiel absolvierte. Er leitete in der Oper: Rosenkavalier, Elektra, Salome und Frau ohne Schatten. Aber Ereignisse waren diese Abende auch nicht mehr, wie in den

Glanzzeiten der Oper unter Schuch. Eigentlich nur noch unsere Kapelle steht auf der alten Höhe. Von den Solisten stammen die relativ besten noch aus Schuchs Zeiten. Aber natürlich entrichteten die Stimmen der Zeit ihren Tribut, und also war das gesangliche Klangbild auch nicht annähernd das, was mit dem orchestralen hätte im Einklang stehen können. Und für die Marschallin hatte man Barbara Kemp kommen lassen. Die Salome aber war ad hoc von Anne Roselle-New-York mit Strauß studiert worden, die auch wieder in diesem Winter Gast der Oper sein wird. — Man hat es hier nicht verstanden, das Ensemble zu verjüngen und aufzufrischen. Busch geht der Sinn für die Oper ab, das Verständnis für Stimmen und Stimmkultur. Er ist kein Schuch. Instrumental eingestellt, weisen ihn Berufung und Neigung auf den Konzertsaal hin. Und so tauchte denn auch in der Tagespresse schon von ernsthafter Seite der Vorschlag auf, man solle zu den beiden in der Tradition der Dresdener Oper aufgewachsenen Kapellmeistern lieber noch eine jüngere Kraft gewinnen, die im Operndienst heranreifen könnte. Dann und wann noch einmal ein paar vorbildlich wirkende Gast-Kanonen und ehrlich wieder in den alten Kurs der Ensemble-Oper zurückgesteuert. Das ganze „Prominenten"-Wesen wird sich schließlich so oder so an der Macht der Verhältnisse, d. h. an der Finanznot der Länder und Städte totlaufen. —

Strauß war aber auch Gastdirigent in einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle, wie es zuvor Issai Dobrowen gewesen war, dessen starkes elementares Musikertum sich an Tschaikowskys fünfter Sinfonie am erfolgreichsten bewährte. Strauß dirigierte die Jupiter-Sinfonie, die Jessonda-Ouvertüre und Don Quichote. Eine Wahl und Zusammenstellung, die keine glückliche war, denn gerade im Don Quichote tritt gerade das Problemhafte der Tonmalerei noch stark hervor, und Spohrs Ouvertüre ist gewiß wertvolle, aber für unsere Zeit doch verklungene Musik. Aber Mozarts Sinfonie erinnere ich mich nicht, so vergeistigt, in dem Mittelsatze jeder Erdenschwere entkleidet, gehört zu haben, wie diesmal von ihm und unserer Staatskapelle. Ich glaube auch, die letztere ist heute noch das Band, das Strauß mit Dresden verbindet. —

Ansonsten wäre aus dem Dresdener Konzertleben Bedeutsames nicht zu berichten. Es brachte die übliche, je nach den Zeitverhältnissen größere oder kleinere Zahl von Solisten-Konzerten, unter denen diesmal von führenden Namenträgern Elman und Hubermann nach längerem Fernbleiben wieder auftauchten, als hoffnungweckende pianistische Kraft aber der junge Prager Adolf Havlik. — Größere geistliche Musikaufführungen boten Erich Schneider in der Frauenkirche (Mozarts C-moll-Messe), Richard Fricke in der Martin Lutherkirche (Brahms' Requiem), Eduard Möricke in der Dreikönigskirche (Beethoven, Missa solemnis), Otto Richter in der Kreuzkirche (Bachs H-moll-Messe) und Kurt Hösel in der Dreikönigskirche (Berlioz' Requiem).

Ein besonderes nicht unwichtiges Kapitel im Dresdner Musikleben, auf das einmal zurückzukommen sein wird, sind die Konzerte Eduard Mörickes mit dem Philharmonischen Orchester im Gewerbehaus. Sie stehen zugleich im Dienst einer volksbildenden Musikpflege, geben aber auch neuzeitlichem Musikstreben Raum. So hörte man u. a. E. Tochs Spiel für Blasorchester, das als charakteristisch einen der Muse dieses Komponisten eigenen parodistischen Zug zeigte. Während eine (7.) Sinfonie des Russen Miaskowsky stark von Strawinskyschen Exzessen beeinflußt, im Grunde doch Tschaikowskys Vorbildschaft erkennen ließ. O. Schmid.

BAMBERG. E. T. A. Hoffmanns „Undine" wurde hier aus dem besonderen Anlaß des 125jährigen Bestehens der Bamberger Bühne, an welcher der große Romantiker 5 Jahre lang wirkte, in einer mit aparten Mitteln durchgeführten Festvorstellung zu wohlgelungener Darstellung gebracht. C. M. v. Weber nannte „Undine" nach ihrer Uraufführung in Berlin einst „ein abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile der benützten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und gewissermaßen untergehend eine neue Welt bilden." Mögen wir heute auch nicht mehr so unmittelbar angesprochen werden wie Weber und seine Zeitgenossen, so war die Aufführung des Werkes denn doch ein ungetrübter Genuß für denjenigen, der es versteht, sich in den „Geist der Zeiten zu versetzen." Hier kam die feinfühlige Regie Hans Fialas schon äußerlich entgegen: In gleicher Höhe mit dem Publikum saßen die Orchestermusiker in der kleidsamen Biedermeiertracht an kerzenbeleuchteten Pulten, der Dirigent Paul Heller waltete am Cembalo, also wie einst „Kapellmeister Kreisler" selbst, seines Amtes, und die Dekorationen waren in der naiven Art verklungener Zeiten (mit den auf Leinwand gemalten Einrichtungsgegenständen) den in der Berliner Staatsbibliothek verwahrten Originalentwürfen Hoffmanns und Schinkels nachgebildet. In Verbindung mit einer im ganzen wohlgelungenen musikalischen Wiedergabe konnte so besonders bei verdunkeltem Raume der romantische Geist des beginnenden 19. Jahrhunderts fühlbar lebendig werden. Das volle Haus nahm die seltene Darbietung mit lebhaftem, wohlverdienten Beifall auf.

DÜSSELDORF. Westdeutsche Erstaufführung von Bachs „Kunst der Fuge". Auch hier erbrachte dieses Spätwerk Bachscher Formkunst durch seine tiefgehende Wirkung den Beweis, daß

es mehr als ein „Schulwerk" und mehr als „höhere Mathematik" sei. In der sicher noch nicht abschließend behandelten Neuordnung durch den jungen Forscher und Musiker Wolfgang Graeser erkannte man, wie in dem grandiosen Tonbekenntnis des Thomaskantors wohl höchste Gesetzmäßigkeit und höchste Satzkunst herrscht, zugleich aber offenbarte sich darin ein seelisches Erlebnis von tiefer Gefühlskraft und zugleich geistiger Schärfe. Die Instrumentierung trägt ohne Frage zur klareren Erkennung der Architekturwerte bei, obschon sie in gewissen Dingen der Verstärkung (Soloquartett) und der Aufhellung bedarf. Doch sind das Nebensächlichkeiten im Blick auf den ideellen Zuwachs, der durch das hoffentlich recht oft auf den Programmen erscheinende Werk uns zuteil geworden ist. Die Aufführung, der eine große Zahl auswärtiger Musiker, Dirigenten und Referenten beiwohnte, war von GMD. Hans Weisbach sehr eingehend vorbereitet und bedeutete auch im nachgestaltenden Sinne eine große Tat. Orgel und erstes Cembalo versah Günter Ramin vorbildlich, am zweiten Cembalo diente Else König-Buth ständig und anpassend, die ersten Kontrapunkte spielte das Soloquartett unseres Orchesters unter Führung von Konzertmeister Rolfs-Zoll ebenfalls klar und eindringlich. E. Suter.

HAMBURG. Uraufführung „Die versunkene Glocke" von Ottorino Respighi. — Wem es nicht unklar war, daß die heutige Entwicklung der Musik letzten Endes nur an ein totes Ziel führen konnte, der mußte auch erkennen, daß eine fruchtbare Weiterentwicklung wohl kaum ohne die Rückkehr zu Einfachheit und Wohlklang mehr denkbar sei. Respighi hat aus dieser Erkenntnis seine Schlüsse gezogen und scheint den Anschluß an wieder erfreuliches Operngebiet gefunden zu haben. Er ist in den letzten Jahren auch bei uns immer häufiger genannt worden; besonders Hamburg kennt ihn schon sowohl als Opern- wie als Instrumentalkomponist. Deutscher Ernst, deutsche Musikkultur sind bei ihm mit dem glücklichen Melodiesinn des Italieners gepaart. Daß er den Stoff zu seiner Oper aus der deutschen Literatur nimmt, zeigt auch, wie nahe er dem deutschen Geistesleben steht. Hauptmanns Versunkene Glocke mit ihren musikalisch geschauten Wald- und Märchenszenen ist ein Griff ins Volle hinein; das Buch hat Hand und Fuß und ist von einer in neuen Opern so oft vermißten reinen und klaren Luft gesunden seelischen Empfindens durchweht. Hauptmanns Drama hat denn auch bekanntlich schon früher, in H. Zöllner, einen Vertoner gefunden. Respighi zeigt allerdings in ganz anderem Maße, was sich aus Hauptmanns Symbolik machen läßt. Szenen wie Rautendeleins Abschied, wenn sie ins Menschenland hinabsteigt, Heinrichs starkes Selbstbewußtsein dem Pfarrer gegenüber, wenn er sich zu seiner Retterin Rautendelein bekennt, seine Vision der tönenden Glocke und dann das gewaltige Aufrauschen dieser Glocke, die den Sieg der von Heinrich zurückgewiesenen Anschauungen der Erdenwelt offenbart, seine Flucht zurück zu den Menschen und endlich wieder seine Rückkehr zu Rautendelein sind Szenen von ganz starker, ja hinreißender Wirkung.

Und dem Meister, dem man, da man ihn im Theater entdeckte, eine spontane Huldigung für seine Dichtung darbrachte, hat sich ein Meister verbündet. Die Musik Respighis ist voll Schönheit und Einfachheit in ihrer Abkehr von allem Gewollten und Gemachten. Man denkt an Puccini, der mit wenigen Mitteln viel sagen konnte. Das Geheimnis dieser Kunst seines Landsmannes scheint Respighi übernommen zu haben. Man kann sich nicht leicht eine moderne Partitur von bezaubernderer Durchsichtigkeit denken. Die wieder zu vollem Recht kommende, nie zerhackte melodische Phrase wird gern einzelnen Instrumenten anvertraut, wie Rautendeleins vielfach abgewandeltes Motiv in den Holzbläsern; alles fließt aus wirklichen Empfindungsquellen, und so dringt diese Musik auch ins Innere, ohne das Ohr zu vergewaltigen und zu betäuben. Man ahnt, es steckt etwas in dieser Musik, das uns beinahe den schon fast verlorengegangenen Glauben an die moderne Musik überhaupt wieder zurückgeben könnte, — etwas, um dessentwillen diese aus dem Gestrüpp leerer und unfruchtbarer Experimente siegreich befreite Musik den Namen Musik wieder verdient. Man möchte sogar fast behaupten, es sei seit Jahren auf dem Gebiet der Oper nichts so wirklich Schönes mehr geschaffen worden, und man möchte um unserer selbst willen einen weit sich auswirkenden Erfolg für das Werk wünschen, das sicher die Aufmerksamkeit von mindestens ebenso vielen Theatern verdiente wie Kreneks Jazz-Oper. — Ob man es wohl dranwenden wird . . .?

Die künstlerischen Anforderungen sind freilich nicht gering. Rautendelein, die hier von Gertrud Callam in wahrhafter Vollendung gesungen wurde, hat sich zuweilen in einer fast gewagten Höhe zu bewegen. Übrigens ist für die vollkommen eingespielte und abgestimmte Aufführung in Hamburg kein Lob zu hoch. Werner Wolff, der die italienische Textübertragung des Claudio Guastalla sehr schön ins Deutsche rückübersetzt hat, hatte die musikalische Führung. Respighi wurde mit überwältigender Herzlichkeit gefeiert, ebenso Hauptmann, — ein Beweis, daß man das bedeutende geistige Schaffen doch in voller Würdigung einzuschätzen weiß. Bertha Witt.

MAINZ. Stadttheater. Julius Bittners Legende „Das Rosengärtlein" kam in ihrer Neu-

gestaltung im Mainzer Stadttheater am 19. Nov. zur Uraufführung. Der Komponist hat zu der von ihm verfaßten Dichtung ein Tongemälde kultivierten Stilgefühls geschaffen, aus dem die Lichtgestalt Witha durch einprägsamen Liebreiz hervorragt. Die Aufnahme der musikalischen Legende, die zwei Stunden ohne Zwischenvorhang spielt, war äußerst günstig. Der Dichterkomponist, der Leiter des musikalischen Teils Paul Breisach, Regisseur Heinrich Köhler, die Solisten Margarethe Jensen (Witha), Franz Larkens (Hadamar) u. a. wurden wiederholt durch stürmische Hervorrufe geehrt.

F. Busonis Chorwerk „Die Jahreszeiten" gelangte im 7. Konzert der „Friedrich-Lux-Stiftung" durch den „Mainzer Männer-Gesangverein", der sein 64. Stiftungsfest beging, im großen Saale der Stadthalle zur Uraufführung. Der kammermusikalische Charakter der Tondichtung tritt namentlich im ersten Satz, dem klangschönen „Frühling", hervor. Sanft wiegende Rhythmen schildern des „Sommers" üppige Reife, während „Herbst" und „Winter" melancholischer Stimmungsmalerei breiteren Raum gewährend, doch in einem lebensfreudigen Schluß ausklingen. Unter Leitung des Kapellmeisters Aug. König wurde das Werk unter Mitwirkung des städt. Orchesters, des Solisten William Rono (Tenor), Adolf Permann (Bariton), Dr. H. Hermanns (Baß) einer sehr freundlichen Aufnahme entgegengeführt. Die „Indianische Fantasie" Busonis wurde in ihrem Klavierpart von Edward Weiß-Berlin mit Meisterschaft gespielt. Busoni-Lieder, durch Dr. Hermanns vorgetragen, Mozarts Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" mit Busonis Schluß, Männerchöre von F. Lux und M. Neumann wurden von dem großen Zuhörerkreis mit dankbarem Beifall aufgenommen. J. L.

KÖLN. Die übliche weihnachtliche Ruhepause im rastlosen Getriebe eines großstädtischen Musiklebens — ein solches ist das Kölner seinem äußeren, aber erfreulicherweise auch inneren Format nach in letzter Zeit mehr und mehr geworden — gibt dem Berichterstatter endlich die erwünschte Gelegenheit zu einem ersten Rückblick auf das Wesentliche. Als Gesamteindruck sei gleich festgehalten, daß einerseits die bodenständigen Veranstaltungen, ohne in Tradition zu erstarren, sich in gesunden Bahnen lebenskräftig weiterentwickeln und anderseits, daß dem bewährten Alten hoffnungsvoll manches Neue zur Seite getreten ist. Die Gürzenichkonzerte, das Wahrzeichen des Kölner Musiklebens, halten ihre Programme auch diesmal wieder in jenem glücklichen Gleichgewicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das sie vor allem der zielbewußten Leitung H. Abendroths zu danken haben. Bemerkenswert ist dabei, daß nunmehr für vorklassische Werke, seit die Cembalistin Julia Menz in Köln wirkt, auch an dieser Stelle stilgerechte Aufführungen gewährleistet sind, was allgemeine Befriedigung erweckt. Ein eindrucksvoller Bachabend mit dem dritten Brandenburgischen Konzert und einigen Kantaten, die Kölner Erstaufführung von Mahlers sechster Sinfonie seien erwähnt, an Neuheiten K. Ehrenbergs im Aufgebot der Mittel schlecht disponierter Hymnus „Dem Vaterland", E. Erdmanns heute noch in ihrer Jugendkraft packende, wenngleich nicht ausgereifte erste Sinfonie und endlich ein uraufgeführtes Orchesterpotpourri von Krenek, in dem das Quodlibet-Musizieren früherer Zeiten mit Jazzklängen zeitgemäß gemacht werden soll, ohne daß der Komponist das in solchem Falle notwendige Maß an Geist und Witz aufbringen könnte. Den Zeitgenossen ist auch diesmal wieder in den Sinfoniekonzerten des städt. Orchesters unter Abendroth ein breiter Raum zugestanden. Man hörte u. a. zwei fesselnde Versuche, das Cembalo der modernen Orchestermusik wiederzugewinnen, die gemütvolle Krippenmusik von Waltershausen und das frisch musizierende Konzert des jetzt in Köln tätigen Wilhelm Maler. M. Friedlands „Die Wallfahrt nach Kevelaer", von Herm. Schey gesungen, hat ihren eigenen Stimmungsreiz. Für Tscherepnins einsätziges F-Dur-Klavierkonzert setzte sich Klara Herstatt erfolgreich ein.

Ein glücklicher Gedanke war es, das ausgezeichnete Orchester des Westdeutschen Rundfunk unter seinem hochbegabten Dirigenten W. Buschkötter durch öffentliche Konzerte mit seiner Hörerschaft in jenen lebendigen Kontakt zu bringen, den das Mikrophon doch nicht herzustellen vermag. Buschkötter versteht sich — und das gibt seinen Veranstaltungen ihren besonderen Anreiz — auf die Pflege selten gehörter Werke (so Haydns Sinfonie mit dem Hornsignal, Berlioz' „Romeo und Julia"). Das Berliner Sinfonieorchester, ein den Philharmonikern nahezu ebenbürtiger Tonkörper, vermittelte u. a. unter Josef Krips die Bekanntschaft mit der sonst kaum gehörten sechsten Sinfonie von Schubert. Nicht ohne Sorgen für die Zukunft, doch mit frischer Kraft eröffnete der Konzertverein unter Hans Morschel seine Winterkonzerte mit einer würdigen Aufführung von Händels „Judas Makkabäus". Er will diesmal auch mit Hausmusikkonzerten im Sinne einer brennenden Zeitfrage an der Gesundung unserer Musikkultur arbeiten. Mit Haydns „Schöpfung" veranstaltete der Kölner Volkschor unter H. J. Müller sein 100. Konzert, ein Anlaß, der bedeutsamen volkserzieherischen Tätigkeit dieses Chors in den letzten Jahren nochmals dankbar zu gedenken.

Im Kölner Kammermusikleben läßt die Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde wieder auswärtige Quartette von Rang spielen

(bisher Wendling-, Rosé-, Budapester Quartett). In manchen vergessenen Winkel der Geschichte der Kammermusik führt ein Zyklus des Prisca-Quartetts mit Bläsern des städt. Orchesters (Werke von Spohr, Prinz Louis Ferdinand u. a. m.). Ähnliche Wege gehen die von Lehrkräften der Rheinischen Musikschule bestrittenen Abende. Von seiten der Hochschule für Musik aus zeigt man in öffentlichen Konzerten den dort beginnenden Aufschwung der am früheren Konservatorium zuletzt sehr vernachlässigten Chorpflege. Braunfels führte neben Mozarts „Requiem" die Bachsche Trauerode (in Rusts Umdichtung „Auf den Tag Allerseelen") vor, ein dankenswertes Unternehmen. Allseitiges Interesse fand, wie zu erwarten war, ein Vortrag und Konzert L. Theremins über seine „Ätherwellen-Musik", die freilich der kritisch eingestellte Musiker vorläufig lieber als physikalische Angelegenheit betrachten möchte, ohne sich gewissen musikalischen Möglichkeiten zu verschließen.

In der Oper läßt man sich viel versprechen. So namentlich für die kommende Presseausstellung einen Zyklus „Die Entwicklung der Oper" von Monteverdi an, dann auch Gastspiele der Pariser und Wiener Oper. Sieht man sich aber nach dem bisher Geleisteten um, so wären doch angesichts des Opernspielplans an dem eingangs dem Kölner Musikleben gespendeten Lob einige Abstriche zu machen. Neueinstudierungen des „Don Giovanni", von Strauß' „Ariadne", des „Tannhäuser" und sonst noch einiges sind so ziemlich alle Ereignisse, mit deren Dürftigkeit insgesamt die oft bedenklich leeren Häuser und eine im Stadtparlament eifrig erörterte Kölner Opernkrise in enger Wechselwirkung stehen. Flotows „Stradella" wurde lediglich als Tenorpartie für den in der letzten Spielzeit entdeckten, aber leider vor einer abgeschlossenen Ausbildung der Bühne ausgelieferten stimmbegabten Tenor W. Störring ausgegraben. Hoffen wir also auf baldige Taten im Opernhaus, zunächst auf Debussys lange nicht mehr gespielten „Pelleas". Eine Sensation in ihrer Art konnte die Gesellschaft für neue Musik mit Strawinskys Geschichte vom Soldaten unter Szenkars musikalischer und Strohbachs szenischer Leitung für sich in Anspruch nehmen. Tiefergehende Eindrücke stellten sich nicht ein. Dr. Willi Kahl.

MÜNCHEN. Zahlreiche Erstaufführungen im Konzertsaal schienen der schlimmen Fama von der „Rückständigkeit" der bayrischen Hauptstadt in musikalischen Dingen den Wind aus den Segeln nehmen zu wollen. Freilich beschritt ein also löblicher Wille nicht durchweg die richtigen Pfade zum Verständnis des erst noch der Eigenwelt neuester Musik zu erschließenden Publikums: ein strammer Elan und kritiklose Begeisterung allein tut's keineswegs; gerade in München, wo man bislang noch wenig oder gar nichts von dem Schaffen der Jüngsten gehört hat, gilt es, Brücken des Übergangs zu bauen und nicht von einem Extrem ins andere zu fallen. Recht segensreich wirkte in dieser Hinsicht die eifer- und doch wiederum maßvolle „Vereinigung für zeitgenössische Kunst", welcher unter anderen Gaben auch die Uraufführung von E. Kreneks Opus 53, „Vier Gesänge für Mezzosopran mit Bläsern", zu danken ist. Freilich erblühte der unangenehm erklügelten Komposition, trotz der musikalisch einwandfreien Deutung durch die stimmbegabte Rosl Baumann, kein nachhaltiger Erfolg, da man sich weder für die unentschiedene Führung der Singstimme, die sich ebenso wenig zu einem kantablen als einem deklamatorisch expressiven Stil bekennen will, noch für die dem Wesen der Instrumente widersprechende Behandlung der Bläser erwärmen konnte. Auch die „Geistliche Kantate" von Fritz Büchtger (ebenfalls eine Uraufführung) erlahmte noch in einem hochgespannten Wollen, das sich trotz verheißungsvoller Einzelheiten und dem warmen Atem echter Empfindung noch nicht zu sicherer Gestaltung durchzukämpfen vermochte. — Mit bedeutender, allerdings im weiteren Verlauf stark verminderter Anfangsgeschwindigkeit suchte sich „Die Bewegung" das Münchner Musikpublikum zu erobern: die erste Veranstaltung, die das Amar-Quartett nach dem Isarstrande beorderte, um das Interesse an der Kunst Hindemiths durch seine Kammermusik zu wecken, brachte zwar volles Gelingen, weniger „bewegen" konnte dagegen die Wiedergabe von Schönbergs „Pierrot lunaire", an ihr stumpfte sich sichtlich die Anteilnahme der „Bewegungs"freunde und Jünger.

Auch die Vortragsfolgen der großen Orchesterkonzerte versuchten die Einbeziehung neuer Werke in das in den letzten Jahren recht konservative Programm. Hindemiths Konzert für Orchester (Opus 38) wurde im Rahmen der musikalischen Akademien des Staatstheaterorchesters allerdings als ein Fremdkörper empfunden, der einen Teil der Zuhörerschaft bis zum Lachen juckte. Hans Knappertsbusch vollbrachte damit, trotzdem es ihm abzufühlen war, daß er dieser Musik fremd, ja sogar etwas unwirsch gegenüberstand, eine dirigiertechnische Leistung ersten Ranges. Mehr Anerkennung fand Casellas „Partita", ein graziöses, freilich aus der Region des Artistischen eigentlich nirgends zu echter Empfindungshöhe aufschwebendes Werk, das mit der Gekonntheit einzelner Sätze, vor allem der „Passacaglia" oder der „Burlesca" ehrliche Achtung abnötigte. — Die Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Hausegger bescherten als Erstaufführung die mit reichen Stimmungsreizen ausgestattete, leider zuweilen impressionistisch zerflatternde Suite des geschmackvollen Instrumentierungskünstlers Carl Ehrenberg und Bartoks Opus 1, seine Rhapsodie,

deren Klavierpart der Komponist selbst übernommen hatte.

In der Oper landete mit einiger Verspätung Puccinis „Turandot", um vermutlich für längere Zeit hier Anker zu werfen. In dem prächtigen dekorativen Gewand von Leo Pasetti, regiemäßig von Max Hofmüller, musikalisch von Hans Knappertsbusch betreut, errang das Werk in hervorragender solistischer (Doppel)besetzung einen rauschenden Publikumserfolg. Dr. Wilhelm Zentner.

ZEITZ. Den Reigen der diesjährigen Konzerte eröffnete diesmal der Konzertverein mit einem vortrefflichen Orchesterabend der Reußischen Kapelle unter Labers bewährter Leitung. Neben Griegs mit feinem Klangkolorit versehener Ouvertüre „Im Herbst" wußte vor allem eine impulsive, glanzvolle Wiedergabe von Beethovens VII. Sinfonie zu fesseln. Weniger glücklich war die Wahl der Solistin Christine Rost aus Weimar. — Ein Kammermusikabend der „Freien Volksbühne" brachte neben Schuberts immer wieder gern gehörtem „Forellen-Quintett" (mit Albin Findeisen am Kontrabaß) Borodins Streichquartett in D-dur. — Seit vielen Jahren fand auch wieder einmal ein Kirchenmusikfest in den Mauern unserer Stadt statt, dessen letzter Abend durch die Mitwirkung Günter Ramins (besonders Cembalo-Vorträge) eine besondere Note erhielt. — Die strebsame „Singakademie" machte uns erstmalig mit der D-moll-Sinfonie und dem Te Deum Bruckners bekannt, eine achtunggebietende Leistung, vor allem auch des jungen Leipziger Dirigenten Paul Kloß, wenngleich der Chor sich dem Orchester gegenüber als viel zu schwach besetzt erwies. Ein Zusammenschluß unserer gemischten Chöre würde da einem längst empfundenen Mangel abhelfen. Für das I. Sinfoniekonzert des verstärkten Stadtorchesters unter Leitung seines Musikdirektors Voigt hatte man klugerweise zur Mitwirkung eine gute Koloratursängerin aus Leipzig, Frau Bauer-Weber herangezogen, die starken Beifall fand. — Gedenken wir noch in Kürze des 2. Konzertvereinsabends, der außer dem vortrefflichen Oskar Lassner-Leipzig — von Günter Ramin meisterhaft begleitet — unseren hiesigen im Deutschen Sängerbund vereinigten Männerchören (ca. 250 Sänger) Gelegenheit gab, ihr Können — besonders in H. Wagners Chorballade „Gotentreue"— zu zeigen. Der zielbewußte Leiter Chordirektor Gerstenhauer führte auch am 1. Adventsonntag Schumanns „Paradies und Peri" mit dem hiesigen „Gemischten Chor" und dem Stadtorchester auf, eine wenn auch noch nicht ganz ausgereifte, so doch den Umständen nach immerhin anerkennenswerte Leistung. Unter den mitwirkenden Solisten zeichneten sich besonders Anni Quistorp-Leipzig als Vertreterin der Peri sowie Hans Schmidt-Leipzig (Baß-Bariton) aus. Rudolf Winter.

ZWICKAU i. S. Der von Kantor P. Kröhne vor 2 Jahren gegründete Zwickauer Kammerchor zur Pflege der Kunstmusik auf dem Gebiete des gemischten Chores erbrachte mit der Aufführung der 3 a-cappella-Motetten: „O Tod, wie bitter bist du" von Reger, „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen" von Brahms und „Jesu meine Freude" von J. S. Bach am Bußtag einen weiteren Beweis von der ausgezeichneten Schulung des Chores. — Dem Organisten Kirchenmusikdirektor P. Gerhardt, bekannt auch als Komponist und trefflicher Meister vieler tüchtiger Organisten, wurden seitens seiner Schüler und vieler Freunde anläßlich seines 60. Geburtstages viele Ehrungen zuteil. In der Marienkirche wurde am Totensonntag neben Draesekes „Requiem" sein wundervolles „Requiem" für Orgel und Blasorchester aufgeführt. — Im November-Musikvereinskonzert kam durch die Wiener Pianistin A. Nikel, die in Frankfurt mit diesem Werke großen Erfolg gehabt hatte, das interessante Klavierkonzert Clara Wiecks, das diese 1833/34 als 15jähriges Mädchen komponiert hat, zum Vortrag. Es wurde, wie 1834 in Leipzig bei seiner Uraufführung, von Kennern hoch bewertet. M. K.

AUSLAND:

Die Berliner Philharmoniker in London.

Mit geradezu sensationellem Erfolg spielten die Berliner Philharmoniker zweimal. Zuerst in der großen Queens Hall und dann in der noch viel größeren Albert Hall. Die außerordentliche Präzision, gepaart mit einem ungewöhnlich strammen Rhythmus, hat wieder einmal den Beweis erbracht, welche ungewöhnliche Macht ein geborener Dirigent wie Furtwängler über einen großen orchestralen Körper auszuüben imstande ist. Was kaum zu billigen bleibt, ist das starre Festhalten an alten „bewährten" Stücken. Mit einer derartig auserlesenen Schar sollte man weder die Tannhäuser-Ouvertüre, noch Beethovens Erste spielen. Eine ungleich bessere Wahl wäre „Eine Faust-Ouvertüre" und die Eroica gewesen. Verschweigen kann es dennoch nicht bleiben, daß man die Tannhäuser-Ouvertüre in einer derartigen Wiedergabe in London noch nicht gehört hat. Das hat Furtwängler mit seinem Zauberstab zustande gebracht. Die Tagespresse überbot sich förmlich in Superlativen, und dennoch fand man Fehler. „So viele ältliche Leute mit so vielen unbeschreiblichen Glatzen" hieß es, hat man noch nie in einem andern Orchester gesehen. Ein anderes Blatt gestand ganz offen, daß der „große Schlager" Furtwänglers noch zurück ist. Er muß mit dem Gewandhaus-Orchester kommen. Dann wird erst London Gelegenheit haben, zu hören, was das „letzte Wort" im Ensemble bedeutet! —

Wenn man den Berlinern so zugejubelt hat, was

für Erfahrungen werden dann erst die Leipziger machen?! — Um Novitäten wird gebeten. —
S. Kordy.

LENINGRAD. Auch die Oper hat ihren Arbeitsplan 1927/28 veröffentlicht. An der Spitze stehen 6 Erstaufführungen: „Boris Godunoff von Mussorgskij (authentische Fassung); Der Spieler (nach Dostojewsky) von Prokofieff; der Rosenkavalier von Strauß, „Jonny" von Křenek und noch 2 Balettaufführungen. Außerdem sind noch Neuinszenierungen der Götterdämmerung und Eugen Onegins nach Dekorationsentwürfen von Golorin geplant. Die noch vorigen Winter in Aussicht genommene Aufführung von Bergs „Wozzek" ist jetzt glücklich zustande gekommen, eine der besten Leistungen des Staatsopernhauses in den letzten Jahren. Stil und Charakter der Musik Bergs gaben modernistischen Bestrebungen in der Inszenierung mit Glück breiten Raum. Leider bleibt aber dieses „Musikdramatische Werk für Auserwählte", ungeachtet seiner großen Vorteile, dem gesamten Kunstleben noch ganz fremd. J. Zander.

PRAG. Im Musikbetriebe unserer Stadt haben sich bisher nur wenige bedeutende künstlerische Ereignisse bemerkbar gemacht. Die beiden Opernbühnen brachten gleich zu Beginn der Saison je eine Opernneueinstudierung: Das deutsche Theater Lortzings „Wildschütz", der dem neuen Kapellmeister Dr. Kolisko Gelegenheit gab, erstmals seine mehr auf al fresco-Wirkungen als auf rhythmische und dynamische Feinheiten ausgehenden Dirigentenfähigkeiten zu erweisen, das tschechische Nationaltheater Bendls Oper „Das Kind Tabors" als Gedenkvorstellung zum 20. Todestage (20. September) ihres Komponisten. Ein interessantes Ereignis gab es gleich zu Beginn der Saison auf dem Gebiete der Kammermusik. Die Gattin des amerikanischen Bundespräsidenten Frau E. S. Coolidge veranstaltete zwei moderne Kammermusikabende, bei denen durchwegs Werke zur Aufführung gelangten, die von ihren Schöpfern auf Veranlassung Frau Coolidges komponiert wurden und ihr gewidmet sind. Bemerkenswert vom künstlerischen Standpunkte aus waren unter diesen, der überwiegenden Mehrheit nach erstaufgeführten Werken eine Cellosonate von Malipiero, Respighis „Trittico Botticelliano" für Kammerorchester und die Streichquartette von Schönberg und Reiser.

In dem von der Prager tschechischen Philharmonie (Dirigent Talich) veröffentlichten Generalprogramm für die Konzertzeit 1927/1928 ist die nahezu völlige Ignorierung der deutschen Tonkunst auffallend; im Rahmen von 20 Abonnementskonzerten mit nahezu 80 Programmnummern ist bloß ein einziges deutsches sinfonisches Werk vertreten, Regers „Variationen über ein Thema von Hiller". Und die deutschen Konzertorchester im Reiche können sich nicht genug tun in der Kultivierung tschechischer Musik (Dvořák, Smetana usw.). In einem außerordentlichen Herbstkonzerte brachte die genannte tschechische Philharmonie Hindemiths „Konzertmusik für Blasorchester, op. 41", ein ebenso lärmendes und effektvolles wie witziges, originelles und von kriegerischem Geiste erfülltes sinfonisches Tongemälde, zur Erstaufführung. —ek.

In einem außerordentlichen philharmon. Konzerte des Prager deutschen Theaterorchesters gelangte unter Kapellmeister H. W. Steinbergs Leitung eine Sinfonie in C-dur von Paul Dessau zur Uraufführung. Dies einsätzige Werk, das sich deutlich in fünf Hauptteile gliedert, könnte man auf Grund seiner thematischen Artung, die dem homophonen Satze auffallend huldigt und weitausgesponnene Unisono- und Oktavengänge liebt, sowie seines harmonisch bizarren und grotesken instrumentalen Gewandes wegen als exotische Sinfonie bezeichnen. Die besten Teile sind ein scherzoartiger Satz und ein durch schöne melodische Linie, weitbogige Architektonik sowie stilistische und formale Geschlossenheit auffallender fugierter Andantesatz im Dreivierteltakt. Gemäßigte, fast konservativ anmutende und stark atonal betonte Stellen halten in dem Werk einander die Wage. Der Beifall war lebhaft.

Dr. Erich Steinhard brachte in dem ersten der von ihm neueingeführten Hauskonzerte, des „Auftakt" ein Streichquartett von dem Finke-Schüler Erich Wachtl zur Uraufführung. Wachtl ist gleich seinem Lehrer Stimmungsmusiker, dem die Romantik trotz aller atonalen Gebärde aus allen Takten guckt. Das Streben nach besonderer Eigenart und die Sucht nach geistreicher Klügelei lassen das Werk, das gegen Wachtls frühere Arbeiten (namentlich in der Konzentriertheit des Ausdruckes) bemerkenswerte Fortschritte aufweist, oft trocken und farblos erscheinen; auch rein formalistisch fehlt die nötige Geschlossenheit, denn alles bleibt Ansatz und Andeutung ohne entsprechende Durchführung. —ek.

Weitere Berichte s. S. 50

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Richard Strauß-Festspiel-Woche in Mannheim

„Der Rosenkavalier", „Intermezzo" und „Salome", vom Komponisten persönlich geleitet, das waren die Gaben einer an künstlerischen Erlebnissen reichen Richard Strauß-Woche des hiesigen Nationaltheaters. Sparsam, ruhig und gemessen sind die Bewegungen des Dirigenten Strauß, und doch geht eine starke Suggestionskraft von ihm aus auf Orchester und Bühne. Reinigend und

regenerierend wirkte seine Anwesenheit auf den „Rosenkavalier", was sich sowohl in der sorgfältigeren äußeren Ausstattung als auch besonders in dem selten schönen, warmen und blühenden Klangbilde, der Lebendigkeit und lockeren Beschwingtheit des Orchesters und den vorzüglichen gesanglichen Leistungen der Darsteller zeigte, die durch Einhaltung des richtigen Zeitmaßes und eine feinsinnige Abdämpfung des Orchesters zu wirklichen, jedem Zuhörer verständlichen Trägern der Handlung wurden. Als souveräner Gestalter und Ausdeuter zeigte sich Str. auch in der comedia domestica „Intermezzo". Er trat nicht als Umstürzler auf, sondern übernahm das Vorhandene als gegeben, zeigte jedoch die einzelnen Situationen, oft nur durch kleine Hindeutungen in neuer, scharf charakterisierender Beleuchtung. Von packender Wirkung war unter des Meisters Leitung die „Salome", deren orchestrales Prachtgewand in der ganzen leuchtenden Glut und schimmernden Pracht der Farben erstrahlte. Das Niveau der Leistungen auf der Bühne war an allen drei Abenden ein sehr hohes. Unter den Mannheimer Darstellern verdient G. Bindernagel als gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende Marschallin besondere Erwähnung. An Gästen sahen wir im „Intermezzo" A. Jerger (Wien), der uns einen darstellerisch überlegenen Hofkapellmeister Storch bot, in „Salome" Gösta Ljungberg (Berlin) als hervorragende Trägerin der Titelrolle, und schließlich Emilie Poßzert (Berlin), deren Herodias eine gute Durchschnittsleistung war. K. Stengel.

In Paris wird dieses Jahr ein Zyklus von Festspielen stattfinden, der das Beste in sich vereinigen soll, was auf dem Gebiete der Musik und des Theaters existiert. Deutschland wird mit einem Opernzyklus vertreten sein, dessen musikal. Leitung Bruno Walter, die szenische Max Reinhard und Firmin Gémier, der Leiter des Pariser Odéons, übernommen haben. Zur Aufführung kommen: Figaros Hochzeit, Don Juan, Zauberflöte, Cosi fan tutte und Die Entführung aus dem Serail. Zwei der Opern sollen deutsch, zwei französisch und eine italienisch gesungen werden. Das Orchester stellt die Pariser Oper. Zu Ehren Bruno Walters, der kürzlich unter stärkstem Beifall in Paris dirigierte, wurde von der „französ. Vereinigung der internationalen Gesellschaft zur Förderung des Welttheaters" (es ist die von Gémier ins Leben gerufene Gesellschaft, die auch die Festspiele organisiert) ein Bankett gegeben, bei dem die Spitzen der französ. Regierung und der Kunst anwesend waren. Lebhafte Sympathiekundgebungen löste die Mitteilung Ph. Gauberts, dem GMD. der Pariser Oper, aus, daß die Pariser Oper zu einem Gastspiel in Berlin eingeladen worden sei. Die österreich. Musik wird übrigens bei den Festspielen durch ein Gastspiel der Wiener Oper unter Franz Schalk vertreten sein.

Das II. Händelfest der Händelgesellschaft (Sitz Leipzig) wird in den Tagen vom 21. bis 24. Juni 1928 in Kiel stattfinden. Es wird folgende Veranstaltungen umfassen: Kammermusik, Orchesterkonzert, Kirchenkonzert und eine Aufführung des Oratoriums „Israel". Zugleich findet eine Mitgliederversammlung statt, an die sich Vorträge über Händel-Themen anschließend werden.

Die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" veranstaltet im nächsten Jahr ein Kammermusik-Fest in Siena. Jeder deutsche Komponist, der sich zu beteiligen wünscht, wird aufgefordert, in Betracht kommende Werke bis zum 1. Januar 1928 an das Mitglied des deutschen Musikausschusses, Kapellmeister Emil Bohnke, Berlin-Dahlem, Podbielsky-Allee 25/27 einzusenden.

Im Juni 1928 feiert die Dresdener Oper das 50jährige Bestehen ihres Opernhauses (von Semper einst erbaut) mit einer Reihe Festspiel-Vorstellungen, worunter sich die Uraufführung der „Ägyptischen Helena" von Strauß befinden soll.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die der „Gema" angeschlossenen Tonsetzer haben sich zu einem Bund deutscher Komponisten" vereinigt, der vor allem die deutsche Eigenart, der deutschen Kunst propagieren soll. Mit Unterstützung der „Gema" sollen in hochstehenden Aufführungen selten gehörte, wertvolle Werke lebender Komponisten, insbesondere unbekannter Autoren zur Wiedergabe kommen. Vier Konzerte, von denen eines mit Werken von Hindemith, Jarnach, Krenek schon stattgefunden hat, sind der ernsten Richtung vorbehalten, während den Unterhaltungskomponisten die ihnen entsprechende Gelegenheit geboten wird, den Charakter der deutschen Unterhaltungsmusik dem der stark eingedrungenen ausländischen entgegenzustellen. Präsident des Bundes ist Paul Graener. Der Gesamtvorstand besteht aus den Herren: d'Albert, Ambrosius, Göhler, Goetze, Hindemith, Kämpf, Krenek, Leonard, Meyer-Helmund, Németi, Niemann, v. Sauer, Wenneis, Zilcher. Geschäftsführende Vorstände: Ed. Künneke, Jos. Königsberger und Otto Lindemann. Das zweite Konzert am 17. Januar bringt Werke von Raphael, Kletzki, Niemann und Ambrosius. Dienten die beiden ersten Veranstaltungen mit den Werken bekannter Tonsetzer lediglich repräsentativen Zwecken, so sollen die weiteren Konzerte nunmehr in erster Linie Uraufführungen junger heranwachsender und unbekannter Komponisten bringen.

In Wien wurde an der Musiksammlung der Nationalbibl. von A. van Hobocken und Mitwirkung von Heinr. Schenker und Dr. Rob. Haas ein Archiv für Photogramme musikal. Meisterhandschriften angelegt, das originalgroße photographische Aufnahmen bedeutender Meisterwerke in sich vereinigen soll. Damit soll die Kenntnis der Originalhandschriften möglichst weiten Kreisen, vor allem Studierenden, Bearbeitern und Herausgebern, ermöglicht werden. Die Wiener Nationalbibl. bittet nun alle öffentlichen und privaten Sammlungen, Antiquariate und Besitzer von Handschriften um Unterstützung und Erlaubnis zur Aufnahme der in ihrem Besitz befindlichen Stücke. Als Vergütung wird den Besitzern nicht nur ein positiver Abzug der betreffenden Handschrift, sondern auch noch

der eines andern Werkes ähnlichen Umfangs nach Wahl überlassen. Vorläufig ist die Aufnahme berühmter Werke von Bach, Haydn, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert und Chopin in Aussicht genommen.

„Pro-Musica" nennt sich eine in New York gebildete, international eingestellte, französisch-amerikanische Musikgesellschaft, die auch unter diesem Titel eine Zeitschrift in englischer Sprache herausgibt. In dem internationalen Komitee wird die „Deutsche" Musik durch Alban Berg, Arnold Schönberg, Egon Wellesz und Paul Stefan vertreten. Bedarf es weiterer Worte? Denn Arier scheinen ausgeschlossen zu sein.

Die Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst hat in diesem Jahr eine Wander-Kammer-Oper unter der künstlerischen Leitung von E. W. Gudenberg (Erich Anders) sowie unter der musikalischen Leitung von Hans Chemin-Petit und der Regie von Hans Holtorf nach ihrem Debut im Renaissance-Theater in Berlin in die Provinz gehen lassen und außerordentliche Erfolge vor allem in Schlesien, Grenzmark, Polen erzielt. Auf dem Programm stehen zwei kleine Kammeropern „Der gefangene Vogel" von Karla Höcker, Musik von Chemin-Petit und „Der verliebte Gesangsmeister" von Helene Federn, Musik nach der Berliner handschriftlichen Partitur zu Pergolesis „Il maestro di musica" zusammengestellt und frei bearb. von Erich Anders. Solisten sind Maria Rubinstein, Bianca Fischer, Fritz Göllnitz, Richard Klewitz, A. W. Rabien, Hans Holtorf. Das Kammer-Orchester der Vereinigung ist zusammengestellt aus namhaften Berliner Künstlern.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Aus dem Musikseminar Schüngeler-Hagen haben sich sechs Schüler der staatl. Musiklehrerprüfung unterzogen und sie mit hohen und höchsten Prädikaten bestanden, ein Ergebnis, das der Vors. der Prüfungskommission als den Höhepunkt aller von ihm geleiteten Prüfungen bezeichnete.

Das Jenaer Konservatorium (Prof. Willy Eickemeyer) wurde im 14. Unterrichtsjahr von 321 Schülern besucht. Besonderes Augenmerk wurde auf Ausgestaltung des Seminars (23 Teilnehmer) unter Leitung des Direktors und Entwicklung des Orchesters (Leiter Walter Hansmann-Erfurt) gerichtet. Es wurden acht öffentliche Vortragsabende veranstaltet.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

J. J. Scheffler, der bekannte Hamburger Chordirigent, beging seinen 60. Geburtstag.

Prof. Max Grünberg, der bekannte Violinvirtuose und ehemal. Hofkonzertmeister, beging in aller Frische seinen 75. Geburtstag.

Gustav Lenzewski sen., der bekannte Berliner Musik-Pädagoge und -Forscher, feierte kürzlich in körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag. Als einer der ersten in Berlin setzte er sich mit ganzer Kraft für die musikalische Renaissance ein, indem er mit der von ihm begründeten und geleiteten „Gesellschaft zur Pflege alter Musik" in Konzertsaal und Kirche während 20 Jahren vergessene Musikschätze, speziell des 17. und 18. Jahrhunderts, zu öffentlicher Aufführung brachte. In letzter Zeit widmete er sich hauptsächlich der Herausgabe alter Musikwerke (Verlag Chr. Fr. Vieweg), wobei die musikalischen Werke Friedrichs des Großen einen breiten Raum einnehmen. —m.

Im Januar kann Karl Straube auf 25 Jahre Tätigkeit an der Leipziger Thomaskirche, zunächst als Organist, dann als Thomaskantor, zurückblicken. Hierzu die besten Glückwünsche!

Todesfälle:

† Hermann Behn, der Hamburger Komponist und Musikkritiker, mit 68 Jahren. Er war ein Schüler Bruckners, Rheinbergers und Zumpes.

† Der bekannte schwedische Komponist Wilhelm Stenhammar mit 56 Jahren zu Göteborg. Er war 15 Jahre lang Dirigent des dortigen Orchestervereins, zuletzt Kapellmeister an der Stockholmer Oper. Er schrieb die Musikdramen „Snoefried" und „Tirfing" sowie Chöre, Lieder und Kantaten.

† Meta Förster, die Kölner Pianistin und Lehrerin an der Rhein. Musikschule in Köln.

† Johanna Siré, die geschätzte Kölner Gesangslehrerin.

† Karl Futterer, der Basler Komponist, bekannt durch seine Oper „Don Gil von den grünen Hosen", in Ludwigshafen, wo er als erster Theorielehrer an der Mannheimer Musikhochschule tätig war. Mit ihm ist ein charaktervoller Musiker und liebenswerter Mensch dahingegangen.

† in Stockholm der Komponist Wilh. Hurtewell, der vor allem als Sammler sibirischer Gefängnis- und Sträflingslieder einen Namen hatte.

† Kammermusiker Rich. Braune, Posaunist im Lohorchester, Sondershausen. Kurz zuvor feierte er sein 50jähriges Berufsjubiläum.

† Prof. Otto Urbach, der geschätzte Dresdner Klavierpädagoge und Komponist, mit 56 Jahren. Urbach, ein Schüler, vor allem Dramesekes und Klindworths, war seit 1898 Lehrer des Dresdner Konservatoriums. Als Komponist ist er neben Instrumentalwerken verschiedener Art durch eine Komische Oper „Der Müller von Sanssouci" bekannt geworden.

Überraschend kommt die Kunde von dem am 13. Dezember erfolgten Tode des Vertreters der Musikwissenschaft an der Universität Prag und derzeitigen Rektors Prof. Dr. Heinrich Rietsch. Immer mehr lichten sich die Reihen der älteren Musikwissenschafter, und niemand wird sagen können, daß, zumal bei der Vermehrung der Universitäten mit der Musikwissenschaft als Disziplin, für entsprechenden Nachwuchs gesorgt wäre. Rietsch, seit 1900 an der Prager Universität wirkend, hat sich als Fachgelehrter vor allem auf dem Gebiet des mittelalterlichen Liedes betätigt, weiteren Kreisen ist er besonders durch sein Buch „Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts", bekannt geworden, das zu den ersten gehört, die stilistische Untersuchungen anbahnten. In Rietsch, einem geraden, liebenswürdigen Manne, steckte dann aber auch eine Komponistennatur, und es machte wohl die Tragik seines Lebens, daß er hier nicht zu größerer Bedeutung gelangte. Zahlreiche seiner Kompositionen sind Manuskript geblieben.

Berufungen u. a.:

GMD. Eduard Mörike als Lehrer für Musikwissenschaft an das neu gegründete Städt. Abend-Gymnasium, Berlin.

Max Hasse, der bekannte Magdeburger Musikschriftsteller und Kritiker an der „Magdeburger Zeitung" ist nach 40jähriger journalistischer Tätigkeit in den Ruhestand getreten. Hasse ist bekanntlich der Herausgeber der Gesamtausgabe von Peter Cornelius' musikal. Werken.

Prof. Charles Bunte zum 1. Chormeister des Charlottenburger Lehrergesangvereins an Stelle des † Prof. Moldenhauer.

Die Lehrer an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart: Alexander Eisenmann, Anton Enz, GMD. Leonhardt zu Professoren.

Als Nachfolger Hermann Aberts als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Berlin wurde der Hallenser Prof. Dr. Arnold Schering berufen, entschieden die beste Wahl, die in der gelichteten Reihe der offiziellen Vertreter der deutschen Musikwissenschaft getroffen werden konnte.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Wie alljährlich überreichen wir unseren Lesern, zugleich mit herzlichem Glückwunsch zum neuen Jahr, den Taschenkalender der ZfM. Weitere Exemplare stehen auf Wunsch zur Verfügung.

Die Musik-Bibliothek Canal.

Die berühmte, von dem humanistischen Kardinal Bessarion begründete Bibliothek von St. Marcus in Venedig, die sog. „Marciana", hat durch die Zuweisung der an musikalischen Schätzen ungemein reichen Privatsammlung Canal eine nicht leicht zu überschätzende Bereicherung erfahren. Bereits i. J. 1924 bot die Newberry Library in Chicago für die gesamte Bibliothek, die mehr als 20000 Bände umfaßt, eine Million Dollar; nur dem rechtzeitigen Einspruche des Staates ist es zu verdanken, daß die Grafen Canal in Crespano (Venetien), Verwandte der beiden Landschaftsmaler Canaletto, ihre Sammlung für die geradezu bescheidene Summe von 250000 Lire der Heimat und somit Europa überließen.

Der uns hier allein interessierende musikalische Teil der Sammlung, übrigens der weitaus wichtigste, umfaßt nicht weniger als 1000 Nummern theoretischer Musik, d. h. Geschichte, Literatur und Didaktik, 118 Nummern praktische Musik und über 400 Manuskripte. Vor allem ist die einzigartige Sammlung von Madrigalen des 16. Jahrhunderts zu erwähnen — fast sämtlich in alten Venetianer Drucken (darunter 20 absolute Unika), die zu den bedeutendsten Europas gehört. Unter den Werken zur Theorie befinden sich gleichfalls nur einmal vorhandene Exemplare, z. B. eine „Leichtfaßliche Methode, die spanische Laute zu spielen" von Stefano Pesori, der „Cantus firmus" von Don Giovanni Matteo Asola (Venedig, 1592); ein Traktat von Raffaelo Rontani (Rom, 1623) und der berühmte „Offene Brief" Benedetto Marcellos (1686—1739) an Antonio Lotti (1665 bis 1740), von dem nur dies Handexemplar existiert, während die übrige Auflage vernichtet wurde. Unter den Kompositionen weist die Bibliothek 33 Werke von Marcello auf, darunter Kantaten, madrigalähnliche Kanzonen, Duette, Konzerte, Psalmen, Messen, ein Magnificat und das Manuskript des Oratoriums Joas. Weiterhin trifft man auf etwa 35 melodramatische Arbeiten von Giovanni Paisiello, darunter viele, die auch Eitner unbekannt blieben, fernerhin auf Bühnenarbeiten von Cimarosa, Gluck, S. Mayr, F. Paer, S. Mercadante, Rossini. Nicht geringer wiegen die kammermusikalischen Arbeiten der Bibliothek, die Namen wie Scarlatti, Corelli, G. B. Martini, Haydn, Pleyel, Bach aufweisen.

Einen besonders breiten Raum nehmen die großenteils noch ungeordneten Bestände an Kirchenmusik ein. Statt aller mögen hier nur wenige Autornamen stehen, nämlich Palestrina, Pergolesi, Jomelli und Cherubini, denn die Liste der Meister von der Kapelle der Markuskirche, von S. Giulian und San Moise ist fast vollständig vertreten. Angefangen mit Cipriano Rore und Giuseppe Zarlino, von dem eine Messe und ein Stabat mater vorliegen, finden wir 9 Arbeiten von della Croce (Chiozzotto), darunter 6 Messen, ferner Monteverdi, Rovetta, Legrenzi und seinen Schüler Antonio Lotti (24 Ms., 3 Autogramme), Baldassare Galluppi (23 Ms., darunter ein Oratorium „Adam und Eva" und sonstige unbekannte Kompositionen, und andere mehr. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die „Marciana" in Venedig durch den Besitz der Musikbibliothek Canal in die erste Reihe der Musikbibliotheken Europas gerückt ist und über ein Studienmaterial verfügt, das in Jahrzehnten nicht ausgeschöpft werden kann. Dr. Fritz Rose.

Die Stadt Berlin hat ein jährliches Beethoven-Stipendium für ausübende Musiker, sowie die Schüler der Dirigenten- und Kompositionsklassen der Berliner Staatl. Musikhochschule ausgeworfen. Die Verleihung des Stipendiums erfolgt durch einen Ausschuß, dem je ein Mitglied des Magistrats und der Deputation für Kunst und Bildungswesen, sowie der Direktor der Staatl. Hochschule für Musik und ein Lehrer derselben angehören.

Heinz Schüngeler (Klavier) und Alexander Barjansky (Cello) spielten gemeinsam in einer großen Anzahl westdeutscher Städte und wurden als Duettisten sehr gefeiert.

Werner Ludwig brachte im Oldenburgischen Landestheater zwei fast unbekannte, bisher noch nicht aufgeführte Werke Mozarts, nämlich dessen Operette „Zaide" in der Originalfassung und das heroische Drama „Thamos, König in Aegypten" mit Zwischenaktmusik und Chören von Mozart, zur eindrucksvollen Aufführung.

E. Erdmanns Sinfonie für großes Orchester op. 10, kam durch die Kölner Konzertgesellschaft unter GMD. Abendroth zur Aufführung.

Die Bläservereinigung des bayr. Staatskonservatoriums (Würzburg) wurde vom 1. bis 14. Januar für eine Konzertreise nach Mailand, Genua, Venedig, Pisa, Monza, Ravenna und Ancona verpflichtet.

Die Weihnachtskantilena von Mojsisovics kam in der „Deutschen Stunde, München" und der Lutherkirche in Plauen zur Aufführung.

Franz Mayerhoffs 2. Sinfonie in C-Moll kam unter O. K. Wille in Teplitz und in Karlsbad unter GMD. Manzer unter rauschendem Beifall zur Aufführung. Letzterer hatte auch in der vorigen Saison Mayerhoffs 1. Sinfonie in H-Moll wiederholt aufgeführt, die nun auch in Marienbad unter des Komponisten Leitung zur erfolgreichen Aufführung kam.

Das Augsburger Stadttheater feierte sein 50jähriges Bestehen mit einer Jubiläumswoche. Es gab u. a. Fidelio, Meistersinger, Figaros Hochzeit, Der arme Heinrich, Tristan und Isolde (Festdirigent E. Pollak) und ein Festkonzert, das Pfitzner dirigierte.

In Florenz hat der Musikhistoriker Felice Boghen ein vollständig unbekanntes zweiteiliges Chorwerk „Isaac" von Mozart aufgefunden. Mozart soll das Werk, dessen Text von Metastasio stammt, mit 14 Jahren geschrieben haben.

Verdis Oper „Don Carlos" kam in Breslau mit starkem Erfolg zur Aufführung.

Das Internat. Musikamt in Wien hat eine Internat. Auskunftsstelle für Musik ins Leben gerufen.

Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der deutschen Messe von Schubert fand in Wien eine akadem. Feier statt. Das Werk, dessen Worte von Joh. Phil. Neumann, dem damal. Professor für Physik am dortigen Polytechn. Institut stammen, hat Schubert bekanntlich den Studenten des Polytechnischen Instituts gewidmet.

In einem Vortrag, den Prof. Jöde in der Internat. Gesellschaft für Neue Musik, Berlin, hielt, lehnt er für die Jugendbewegung eine äußerliche Verbrüderung mit einer neuen Musik ab, die dem inneren Bedürfnis der Jugend nicht entspreche.

1000 $-Preisausschreiben für ein Streichquartett. Termin: 15. Februar. Adresse: Community arts association 914 Santa Barbara Street, Santa Barbara, Californien, U. S. A.

Herm. Ambrosius, „Eleusisches Fest" wurde am 5. Dezember von GMD. Band in Halle aufgeführt.

Herm. Scherchen brachte Regers Serenade für zwei Orchester in Budapest unter sehr starkem Erfolge zur Aufführung.

Das unter GMD. Boehe stehende Pfalzorchester hat unter diesem sowie unter Hausegger in Ludwigshafen, Worms, Kaiserslautern, Speyer und anderen Städten der Pfalz konzertiert. Als Solistin wirkte die bekannte ungarische Geigerin Edith Lorand erfolgreichst mit.

In einem Kirchenkonzert in der Augustinerkirche zu Gotha brachte der Groß-Tabarzer Bach-Chor unter seinem Dirigenten E. Mirsch-Riccius die Bachschen Kantaten Nr. 8, 27 u. 161 (In den Solopartien: Dr. Rosenthal, Prof. Gg. Walter, Johanna Egli) zur wohlgelungenen Aufführung.

Von der Missa solemnis fanden im vergangenen Jahre in Österreich zahlreiche liturgische Aufführungen statt, so im neuen Dom zu Linz, im Stefansdom und der Altlachfelderkirche zu Wien und im Preßburger Dom. Erst in neuester Zeit hat man es mit liturgischen Aufführungen der „Missa" versucht.

Die Philharmon. Gesellschaft in Hamburg veranstaltet anläßlich ihrer Jahrhundertfeier im Mai 1928 drei große Festkonzerte. Dr. Karl Muck wird einen Brahms-Abend (Solistin: Sigrid Onegin) sowie einen Beethoven-Abend (Solist: Fritz Kreisler) leiten. Eugen Papst bringt im Verein mit der Philharmonie, Singakademie und Hamburger Lehrergesangverein unter Mitwirkung erster Solisten Gustav Mahlers „Symphonie der Tausend" zur Aufführung.

Die einzigartige historische Klaviersammlung J. C. Neupert, welche die Entwicklung des Klaviers vom primitiven Musikstab über Clavichord und Hammerklavier bis zum modernen Flügel in lückenloser Reihe an durchwegs spielfertigen Instrumenten nachweist und die heuer auf der internationalen Musikausstellung in Frankfurt besonderem Interesse begegnete, wird nun von Bamberg weg nach Nürnberg verlegt. Als Ausstellungsraum stellt Nürnberg die althistorische „Wage" in der Winklerstraße unentgeltlich zur Verfügung. F. B.

Bei der vom tschechoslowakischen Unterrichtsministerium für das Jahr 1927 erfolgten Erteilung von Staatspreisen für Literatur und Kunst wurden die Deutschen der Republik wie immer so auch diesmal grundsätzlich übergangen. Die Staatspreise für Musik fielen an nachstehende Künstler: Dr. Leo Janáček für die Oper „Die Sache Makropulos", J. B. Foerster für sein sinfonisches Lebenswerk, Ferdinand Vach, den Chormeister der mährischen tschechischen Lehrer für vokale Reproduktion, das tschechische Streichquartett für sein künstlerisches Lebenswerk, Gabriele Horvath, Sopranistin des tschechischen Nationaltheaters, für gesangssolistische Interpretation und Ottokar Ostrčil, den Opernchef des tschechischen Nationaltheaters für die Aufführung der Oper „Wozzek" von Berg. In einem Staate, in dem drei und eine halbe Million Deutscher als sicher bedeutende Kulturträger leben, berührt diese einseitig nationaltschechische Preisverleihung recht merkwürdig. E. J.

Budapest. Anläßlich des 30jährigen Künstler-Jubiläums E. v. Dohnányis hat die „Ungarische Musikalische Rundschau" eine Doppelnummer (Oktober—November) herausgegeben, welche ausschließlich dem Jubilare gewidmet ist. Viktor Papp schildert Dohnányi den Menschen, Aladár Tóth die Kultur seines Milieus, die Entwicklung seiner musikalischen Persönlichkeit, seine Interpretationskunst und sein Verhältnis zu den verschiedenen Musikkulturen als Interpretator, Stephan Thomán veröffentlicht persönliche Erinnerungen über seinen einstigen Schüler Dohnányi, Viktor Lányi würdigt seine kompositorische, Margit Varró seine erzieherische Tätigkeit. J. Fl.

Prof. Josef Lorenz Wenzl hatte in letzter Zeit eine Reihe vielbemerkter Erfolge. So gelangten in zwei Uraufführungen Chöre zur Wiedergabe, die in kurzer Zeit, innerhalb von sechs Monaten, 38 Aufführungen deutscher und österreichischer Vereine erlebten. Das Wiener Sinfonieorchester brachte Wenzls 6sätzige dramatische sinfonische Dichtung: „Seele der Nacht", für eine Singstimme und großes Orchester, zu Gehör und erzielte damit einen starken Erfolg.

Musik im Ausland

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

So oft auch in London eine neue musikalische Idee vom Stapel gelassen wird, ebenso oft wird sie auf Verständnislosigkeit oder, wenn man will, mangelnde Urteilskraft stoßen. Unsere Albert-Halle, — ein Denkmal, den Manen des Prinz-Gemahlen Alberts geweiht — mit ihrem ungeheuren Fassungsraum, eine Riesenhalle, die selbst für den gewöhnlichen Konzertgebrauch fraglich erscheint, ist unter Zuhilfenahme des erprobten Zauberstabes von Mr. Cochran, sozusagen über Nacht in ein Opernhaus umgewandelt worden. Ein Opernhaus ohne Bühne und keinerlei szenischer Ausstattung! — einfach mit dem alten Podium, auf dem sonst immer Orchester und Chöre untergebracht waren. So schlagend auch für den Augenblick die ganze Anordnung sich gab, so sehr empfand man bald die mannigfachen Nachteile, die diese neue Entwicklungsstufe mit sich brachte, so vielfach irriges Auffassen und falsche Beurteilung des Gebotenen, ganz abgesehen von der kläglichen Beschaffenheit unserer Albert-Halle mit ihrem unheilbaren Echo. So war Chaliapin da, der Unvergleichliche, dem Gelegenheit geboten wurde, sich in einer neuen Oper hören zu lassen. Und was wurde gewählt? Eine Oper, die einfach nicht paßte: Rimski-Korsakoffs „Mozart und Salieri", ein ganz intimes, dramatisch und musikalisch aber völlig unzulängliches Operchen, ein Bildchen, das aus dem Riesenrahmen schmachvoll herausfiel, dabei beides, das Bild und der Rahmen, an der Grenze der Abgeschmacktheit. Mr. C. B. Cochran, einer der genialsten und mutigsten unserer musikalischen Märtyrer für Kunstangelegenheiten, ein Mann, der sich nur glücklich fühlt, wenn er scheinbar Unmögliches möglich machen kann, insoweit es sich um radikale Veränderungen handelt — dieser Mr. Cochran hat bedauerlicherweise von Musik und deren Bedeutung nicht die leiseste Ahnung. Er scheint sich, wenn eine Musik seinen Richterspruch zu erwarten hat, in einer Art von Loreley-Stimmung zu befinden. Rimsky-Korsakoffs Operchen beruht auf der von Geschmacklosigkeit triefenden Lächerlichkeit einer Puschkin-Erzählung. Salieri, von dem wir wissen, daß er nebst anderen guten Eigenschaften auch eine solche hatte, um über vierzig Opern zu komponieren, soll aus Neid und Eifersucht, Mozart vergiftet haben. Diese bedauernswerte Fabel hat nun der Komponist durchweg in rezitativischer Form behandelt, von einem Ruhepunkt oder einer geschlosse-

(Fortsetzung auf Seite 52)

nen Nummer keine Spur. Chaliapin als der hinterlistige Salieri war in Spiel. Maske und Gesang geradezu wunderbar. Er wäre übrigens wohl auch als Clown oder in irgendeinem anderen primitiven Charakter ebenfalls so wunderbar gewesen. Als „Mozart" trat ein junger russischer Tenor. Theodore Ritch, auf, dessen wuchtiges Organ den Riesenräumen gewachsen war. Man atmete aber förmlich auf, als nach diesem melodramatischen Gesäusel wirkliche Oper folgte, wenngleich es bloß die kurze Gasthofszene aus Boris Godounoff war.

Convent Garden ist für Opern-Experimente gegenwärtig nicht zu haben. Dort wird tagsüber bis in den grauenden Morgen dem Jazz und Ragtime und Fox Trot gehuldigt. Die Leute dort scheinen diesen modernen Tanz-Scheusalen den Vorzug vor großer Oper zu geben. Übrigens soll man beschlossen haben, dieses altberühmte Opernhaus niederzureißen um dem Gemüse- und Obstmarkt von Convent Garden mehr Raum zu verschaffen. Doch soll der Plan erst in zwei Jahren verwirklicht werden. Bis dahin führen leider die Tanzenthusiasten das große Wort!

Im Konzertsaal gab es in den letzten Tagen ziemlich Erfreuliches, wenngleich man sich nicht immer den Gedankengängen der betreffenden Künstler anschließen kann. Es zeigt sich aber immer mehr, daß eine gesundere Musikauffassung die Oberhand gewinnt. Fast verblüffend wirkte das Budapester Trio. Diese drei kleinen Riesen — die Herren Nikolaus und Georg Roth (Geige und Cello) und Endre Petri (Piano) schienen aus Ravels Trio fast klassische Musik zu machen, während sie in Brahms Trio op. 87 mehr eine nüchterne Tüchtigkeit zeigten. Dann kamen zwei Pianisten der jüngeren Garde. Pouishnoff, der Perser, mit einer vollen Chopin-Woche in der Aeolian Hall. Man kann sich in London einfach nicht satt hören an Chopin und Pouishnoff gewann als Chopinspieler die Herzen seiner Hörerschaft in vollstem Maße. Der Pole Mischa Levitzki kam aus New-York und gab drei Rezitals in der großen Queens Hall. Sein feiner, unbeschreiblich süßer Anschlag — keinesfalls süßlich —, sein geistiges Erfassen der Etudes Symphoniques, seine As-dur Chopin-Polonaise oder die Paraphrase über Strauß' Blaue Donau von Schulz-Erler, werden lange in Erinnerung bleiben.

Man weiß nicht, soll man sich über eine neue Konzert-Idee freuen oder ärgern. Als ich vor einigen Wochen ein Zeitungsinserat zu Gesicht bekam, glaubte ich zuerst, ein Witzblatt in der Hand zu haben. Doch ich vergewisserte mich, daß ich eines jener großen Tagesblätter vor mir hielt, die sozusagen den Stolz Londons ausmachen. Da war zu lesen, daß das vor kurzem eröffnete May Fair Hotel in Zukunft das Heim der vornehmsten Künstler unserer Zeit sein werde. Nach dem Dinner, somit um 10 Uhr, würden sich an jedem Sonntag diese

(Fortsetzung auf Seite 54)

Künstler in dem großen Ballsaal hören lassen, das Ticket koste dreißig Schillinge! Der erste der neuen Hotel-Virtuosen war Pachmann, der in Gemeinschaft mit dem russischen Bassisten Zaporojetz das Programm bestritt. Pachmann tänzelte in den Saal und scherzte anfangs mit dem Klavier, während er ein paar seiner erprobten launigen Aussprüche mit fast kindlicher Unbekümmertheit ins Publikum warf. Sein Pianostuhl schien ihm einen Streich zu spielen. Er setzte sich nieder und stand gleich wieder auf. Nach mehrfacher Wiederholung dieser ergötzlichen Gymnastik stellte sich plötzlich einer von den livrierten Hotelbediensteten ein, der es dem Meister jedoch nicht nach seinem Geschmack zu machen verstand. Nach wenigen Minuten standen fünf gewaltige Hotel-Satrappen auf dem Podium, die das Klavier hin und her schoben, den Klaviersessel zurecht rückten und die zu grelle Beleuchtung nach Pachmanns Anordnung abdämmerten. Nach noch ein paar intimeren Besprechungen entließ der Klaviergewaltige die ernste Männergruppe mit seinem historischen Lächeln. Jetzt schien das Losungswort Bonhomie zu sein — und es ging ans Werk. Das berühmte Chopin-Parfüm, dessen ausschließlicher Erzeuger Pachmann ist, stieg von seinen magischen Fingern empor und die entzückte Hörerschaft konnte sich an dem Gebotenen nicht satt genug hören. Nach jeder der unzähligen Zugaben schien ein anderes Chopin-Parfüm dem enthusiastischen Publikum geboten zu werden. Zuletzt, nach einer kurzen Schlußrede, verließ der Chopingewaltige das Podium. Es war ganz klar, daß dieser Chopintaumel bei vielen das Verlangen nach Champagner in lebhafter Weise aufkommen ließ, was denn auch die große Versammlung zu lebhafter Konversation brachte. Der russische Bassist hatte nach Pachmann einen etwas schweren Stand, doch sang er sich alsbald in die Gunst der Kunstberauschten. Am nächsten Sonntag spielte Backhaus. Er war glänzend in Stimmung und erfreute sich gleichfalls enthusiastischer Aufnahme. Den folgenden Sonntag spielt das Léner-Quartett. Gebucht sind ferner: Florence Austral, Cortot, Elena Gerhardt mit dem Tenoristen Burke, denen dann noch John McCormack, der irische berühmte Tenorist aus New-York, folgt. Und wenn wir in der Folge einen bedeutenden Künstler werden hören wollen, dann gehen wir anstatt in den üblichen Konzertsaal — in den Ballsaal des May Fair Hotel. Es gibt unter den „maßgebenden" Musikern auch solche, die diese neuen Zustände einen Fortschritt nennen. Ich finde gerade das Gegenteil. Was wird indes der Kontinent dazu sagen?

Musik in Paris

Von Anatol von Roessel, Paris

Nachdem, noch kurz vor der Sommerpause, das Pariser „ideale Trio" Cortot-Thibaud-Casals

(Fortsetzung auf Seite 56)

sich in drei ausverkauften Kammermusikabenden hören ließ, begannen die Konzerte mit dem Oktober in Hülle und Fülle, wie es hier üblich ist. Es genügt, zu sagen, daß jede Orchestervereinigung ca. 50 Konzerte angesetzt hat — so werden wir in diesem Winter mindestens 300 Sinfoniekonzerte hören können, erfreulicherweise auch solche unter Leitung mehrerer deutscher Dirigenten, um die sich die Direktion der Philharmonischen Konzerte (Frau Lola Bossan) sehr bemüht.

Weitaus der größte Teil der angesagten Programme steht unter dem Zeichen deutscher Musik, die die Franzosen sehr schätzen, nur liegt ihnen Brahms vorläufig noch wenig. (Anläßlich einer Aufführung der D-dur-Sinfonie äußerte ein Fachorgan: „Brahmssche Sinfonien haben für uns nur Kuriositätswert"!)

Die Große Oper kündet den „Ring der Nibelungen" an. — Kürzlich führte sie mehrmals die schmucklos ausgestattet. Akustisch ist der größte Saal besonders gut gelungen: jedes einzelne Instrument kommt voll und ganz zur Geltung und die Bläser verdecken nie die Streicher.

Dort dirigierte neulich auch Heinrich Laber das ausgezeichnete Philharmonische Orchester. Sein Erscheinen in Paris war doppelt willkommen.

Endlich hörte man hier eine Brucknersche Sinfonie, und zwar, zum erstenmal in Frankreich, die Sechste. Laber leitete sie mit jener Objektivität, die Bruckners Eigenart gänzlich offenbart. Seine Pionierarbeit erntete viel Beifall. Den Erfolg des Abends teilten zwei Künstler von Rang: Gerda Nette, eine rassige Pianistin, und der feinsinnige Violinist Max Strub, der das Brahmssche Violinkonzert mit viel Temperament und Wärme vortrug.

Von den anderen Orchesterkonzerten sind die „Concerts Poulet" hervorzuheben, deren Diri-

„Meistersinger" auf. Bezeichnend ist es, daß mit den Klängen der Ouverture dieses Bühnenwerkes auch der neue, 3000 Personen fassende Konzertsaal von Pleyel eingeweiht worden ist — dann folgten erst Kompositionen von Ravel und Strawinsky! Dieser bekannten Klavierfirma hat Paris das Ausfüllen einer empfindlichen Lücke im Konzertwesen zu verdanken. Für Orchesterkonzerte gab es hier bis jetzt — so merkwürdig es auch klingt — keinen geeigneten Saal, was ich bereits in meinem ersten Brief erwähnte. Der Conservatoire-Saal, in dem die berühmten Sinfoniekonzerte stattfinden, ist kleiner als der Saal des Leipziger Konservatoriums, deshalb klingt dort das an sich ausgezeichnete große Orchester viel zu massiv und auf die Dauer ermüdend, besonders da der Dirigent Ph. Gaubert oft in „superlativen Höhen" schwebt. So war ein neuer, ganz großer Konzertraum für Paris eine dringende Notwendigkeit und es ist auch zu begrüßen, daß die „Maison Pleyel" außerdem in diesem Gebäude noch zwei andere Säle untergebracht hat: „Debussy" für ca. 200 Personen und „Chopin" (400). Sie sind alle vollkommen neuzeitlich, zweckmäßig, aber ziemlich genten, Gaston Poulet, die deutsche Musik besonders am Herzen zu liegen scheint. Dank seines geistigen Erfassens und des tiefen Ernstes der Interpretation ist dieser vorzügliche Musiker rasch in Aufnahme gekommen. Aus seinen Programmen interessierte bis jetzt besonders Florent Schmitts „Impressions de l'Allemagne", eine Reihe von Orchesterwalzer, in sehr guter Laune geschrieben, ferner das reizvolle Harfenkonzert von Ravel und das Doppelkonzert für Flöte und Harfe von Mozart, entzückend gespielt von den hervorragenden Künstlern Blanquart und seiner Tochter. Es war ein Genuß, den weichen Klang der Flöte mit dem vollen der Erardschen Pedalharfe (Pariser Spezialität!) in solcher Vollendung ineinander verschmolzen zu hören. Außerdem bereitete der bedeutende Tenor Ives Tinayre eine angenehme Überraschung. Er sang mit guter deutscher Aussprache eine Motette von Hammerschmidt und den „Schwanengesang" von Schubert und wußte das Publikum mit seinem beseelten Vortrag stark zu fesseln.

Diesmal kann ich auch von einigen interessanten Privatkonzerten berichten. Die Konzertsängerin Anna el Tour (russischer Herkunft) zeichnete

(Fortsetzung auf Seite 58)

sich besonders durch verständnisvolle Behandlung der verschiedenen Stilarten aus. Selten hörte man Lieder aller Zeiten in den Originalsprachen so vollendet mit seelischer und geistiger Vertiefung wiedergegeben.

Das Berliner Guarneri-Quartett (mit dem Primgeiger Prof. Karpilowsky) spielte Ravel klanglich hervorragend und Reger (Es-dur) meisterhaft. Mozart war tonlich noch nicht ganz ausgeglichen, obwohl sehr stilrein und schön. Dagegen war die Mozart-Auffassung des in Paris ansässigen ungarischen Feri-Roth-Quartetts verfehlt: viel zu stark aufgetragen und forciert! Große Vorzüge zeigte dieses Ensemble in den modernen Werken, wie Milhaud, Bartok und Casella, dessen „drei Stücke" durch ihren Witz die Zuhörer in heitere Stimmung versetzten.

Kubelik führte dem Pariser Publikum seine Töchter als Geigerinnen vor, die jedoch dem Bachschen Doppelkonzert durchaus nicht gewachsen waren. Auch er selbst enttäuschte als Geiger und Komponist sehr. Sein „siebentes" (!) Violinkonzert ist ein Werk mit vielerlei Reminiszenzen und wirkt nicht einmal violinistisch.

Rubinstein — nicht Anton redivivus, sondern Arthur — ist ein Pianist von großen Qualitäten. Sein Spiel neigt sehr zum Romantizismus, daher gelang ihm der „Karneval" von Schumann ausgezeichnet, während er Liszts Absichten in „Funèrailles" vollkommen verkannte. Seine spielerische Gewandtheit und temperamentvolle Auffassung waren bewunderungswert.

Harold Bauer, ein Pianist breiten Formats, hat eine mehr intellektuelle als empfundene Phrasierung, daher vermochte sein Brahms wenig zu interessieren, trotz seines Klangsinns und äußerst korrekten Spiels.

Ricardo Viñes, ein hervorragender Musiker, gewann alle Sympathien durch einfache und geschmackvolle Wiedergabe der „Nächte in spanischen Gärten" seines Landsmannes de Falla.

A. v. R.

Musikberichte aus deutschen Städten

HALBERSTADT. Unsere Orchesterverhältnisse waren seit längerer Zeit alles andere als befriedigend. Der Eingeweihte wußte, daß das hiesige Tonkünstlerorchester von einer Krise in die andere fiel. Verschiedene Versuche wurden unternommen, um der Sache aufzuhelfen. Nachdem jedoch auch ein Plan, der vom Unterzeichneten auf Anregung des Magistrats ausgearbeitet worden war, am Widerstande eines Teiles der Stadtverordneten scheiterte, die nicht 5000 M. garantieren wollten, kam es im Ok-

(Fortsetzung auf Seite 60)

tober zur Arbeitseinstellung der Musiker im Theater. Fast fünf Wochen mußte unsere Oper feiern, bis eine Einigung zustande kam, die den Orchestermusikern bessere Lebensbedingungen sicherte. Gegen das Vorjahr sind die Mittel unserer Oper beschränkt worden, trotzdem leistet sie Erfreuliches. Hervorzuheben sind die Aufführungen von Cosi fan tutte, Den lustigen Weibern, Barbier von Bagdad und Tosca. Als Kapellmeister wirkt der bewährte Hanns Clemens, und die Spielleiter August Deuter und Dr. Elling leisteten durchweg Gutes.

Als Besonderheit sei am Schluß eine Aufführung von Pergolesis Serva Padrona im Stil der Entstehungszeit (Kostümierung des Orchesters, erhöhte Sonderbühne, Kerzenbeleuchtung) im Rahmen eines Schulfestes erwähnt. Die Serva sang Gerda Schmidt mit gutem Gelingen, alles übrige wurde von Schülern ausgeführt, das mehrfach besetzte Streichquintett stellten die Streicher vom Schulorchester des Martineums, die Leitung besorgte der Unterzeichnete vom Flügel (als Ersatz für das Cembalo) aus. Der Erfolg des reizenden Werkchens war außerordentlich groß. Die Spielleitung hatte A. Deuter inne. Herbert Pätzmann.

SCHWEINFURT. Die aus ersten Kreisen der Stadt bestehende „Harmonie" beging die Feier ihres 100jährigen Bestehens mit einer Festfeier, bei der die Meininger Landeskapelle unter der zielbewußten Leitung ihres Dirigenten Bongartz die Unvollendete von Schubert, Webers Jubelouvertüre, das Meistersingervorspiel und Beethovens Achte unter begeistertem Beifall zur Aufführung brachte. Eine Festrede von Oberstudienrat Dr. Wunderer und humorvolle Ansprachen einiger Mitglieder, die früherer Zeiten gedachten, beschlossen das wohlgelungene Fest. Die Harmonie ist der älteste hiesige Musikverein und veranstaltet jedes Jahr einige Konzerte, zu denen erste Kräfte, wie der Dresdener Konzertmeister Prof. Lauterbach, Halir, Benno Walter, Alfred Höhn u. a. verpflichtet werden. G. Sch.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der Verlag Ricordi, Mailand, kündigt die Gesamtausgabe der Werke Monteverdis an. Herausgeber ist der bekannte italien. Komponist Malipiero. Von der Publikation, die innerhalb 4 Jahren zum Abschluß gelangen soll, sind bereits die ersten drei Bände erschienen.

Von der im Steingräber-Verlage erschienenen Weihnachtskantilene von Mojsisovics haben in letzter Zeit folgende Aufführungen erfolgreichst stattgefunden: „Deutsche Stunde" (Rundfunk), München; Jakobikirche, Plauen; Wiedermann-Chor, Berlin.

Im Rahmen von Marteaus bekannter Studiensammlung „Für Konzert und Haus" (Steingräber-Verlag) sind soeben Léonards „Sechs Solostücke für Violine", op. 62, erschienen. N. P.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / FEBRUAR 1928 HEFT 2
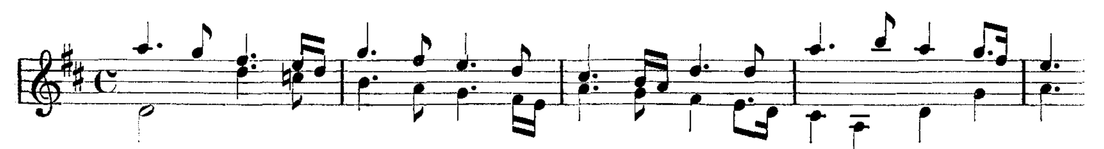
Über Händels „Alexander Balus“

Von Rudolf Steglich, Hannover
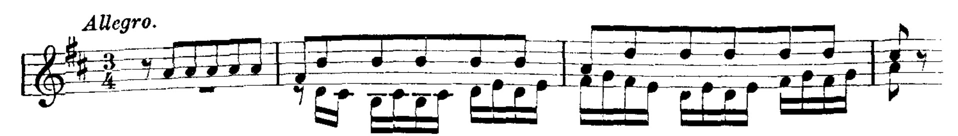
Daß Händel außer dem halben Dutzend Oratorien, die seit mehr als hundert Jahren das Rückgrat der deutschen Chorgesangspflege sind, noch ein weiteres Dutzend geschrieben hat, von denen nur gelegentlich eins oder das andere ans Licht kommt, pflegt wohl in musikalischen Kreisen bekannt zu sein. Daß es unter jenem Dutzend auch einen „Alexander Balus“ gibt, gehört schon zu den verborgeneren Geheimnissen, auch unter Fachmusikern. Wie es aber eigentlich mit diesem „Alexander“ bestellt ist, das scheint auch jetzt, nachdem das Händelfest in Münster eine Aufführung, sogar eine szenische, gebracht hat, noch keineswegs geklärt.

Mit Schuld daran, daß dieses Händelsche Werk bisher so im Dunkel stand, hat wohl, daß weder der Syrerkönig Alexander Balus noch der Vertreter der Juden in diesem Oratorium, Alexanders Freund Jonathan, Judas Makkabäus' Bruder und Nachfolger, zu den allgemein gekannten Helden der biblischen Geschichte gehören. So war hier nicht wie beim Samson oder Saul oder Belsazar von vornherein Anteilnahme am Stoff vorhanden. Zudem galt das Werk in der Fachliteratur für nicht recht ausführbar, ja sogar für textlich verfehlt. Aber gerade die Vorwürfe, die gegen den Text erhoben werden, stimmen nachdenklich. Denn Händel hat seine Texte keineswegs kritiklos hingenommen, er machte seinen Dichtern zu deren Ärger oft sehr genaue Vorschriften — wir wissen das gerade auch vom „Alexander Balus“ —, er wußte wohl auch in diesem Falle sehr genau, was er wollte. Überdies hatte er den Geistlichen Thomas Morell, der ihm diesen Oratorientext schrieb, schon vorher zum „Judas Makkabäus“ herangezogen und tat das auch später noch wiederholt. Man muß sich also den „Balus“ doch einmal gründlich daraufhin ansehen, was er eigentlich zu sagen hat.

Händel stellt eine Ouvertüre voran: Von gewaltigem Atem getragen (Bewegung in majestätischen Vierteln!), von weitgespannter, erhabener Melodie gekrönt deren erster Teil:
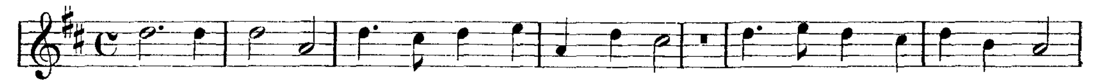


(Die Mittelstimmen sind hier weggelassen, der Baß ist eine Oktave tiefer zu denken.) Der zweite ein geschäftig hastendes Treiben kurzatmiger, platter Motive:



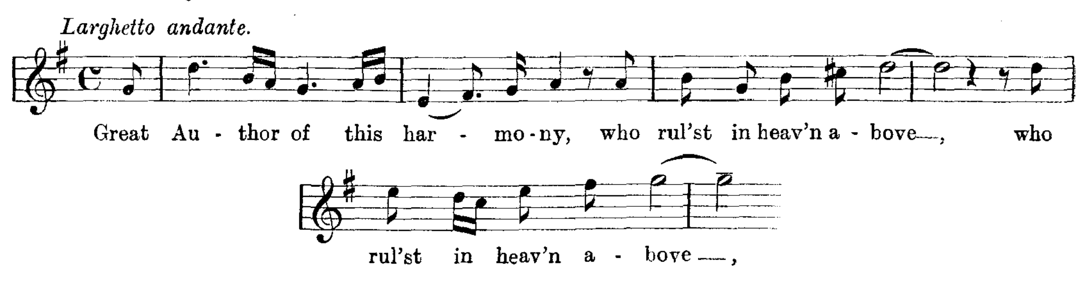
Das also ist das Stück, mit dem Händel die Hörer auf das Oratorium einstimmen will, das Stück, in dem er ihnen nahebringt, was Voraussetzung für die Auffassung der folgenden musikalisch-dichterischen Ereignisse als Oratorium in seinem Sinne ist. Er zeichnet nicht, wie es etwa später Opernouvertüren tun, eine dramatische Handlung vor, er will demnach nicht den Blick vorzüglich auf das dramatisch Handlungsmäßige lenken. Er richtet ihn vielmehr auf das Sein des Weltganzen in seinen beiden Polen, dem Erhabenen und dem Gemeinen; er kündigt dadurch, daß er das Erhabene voranstellt, eine Betrachtung sub specie aeterni an, in der das in gewöhnlichem Sinne Dramatische nicht mehr als Mittel zum Zweck sein kann. Man wird das Oratorium nicht im Händelschen Sinn verstehen können, wenn man es nicht im Sinne dieses Prologs aufnimmt.

Händel sorgt übrigens dafür, daß die „allgemeinen Begriffe" der Ouvertüre sogleich einen greifbaren Inhalt bekommen. Der Eingangschor des ersten Akts, zugleich, wie man es häufig bei Händel findet, gewissermaßen Schlußsatz der Ouvertüre, ist ein Huldigungsmarsch der Asiaten vor Balus und Mithra. Man braucht nur zu hören, mit welchen Tönen darin Mithra als „Quell des Lichts im ewigen Strahl" gepriesen wird, um sich darüber klar zu sein, welcher jener beiden Pole diesen „ewigen" Strahl aussendet:
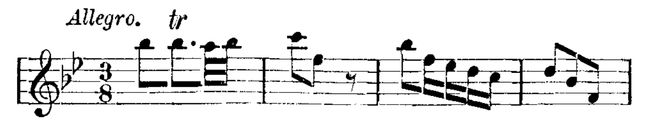


Wem der „ewige Strahl" gegenwärtig ist, der aus jenem ersten Satz der Ouvertüre leuchtete, dem wird hier der Gegensatz von Wort und Weise geradezu Grauen einflößen, er wird hier schon ein kommendes Verhängnis spüren, das nicht nur persönliches Schicksal, sondern Völkerschicksal, Weltenschicksal ist.

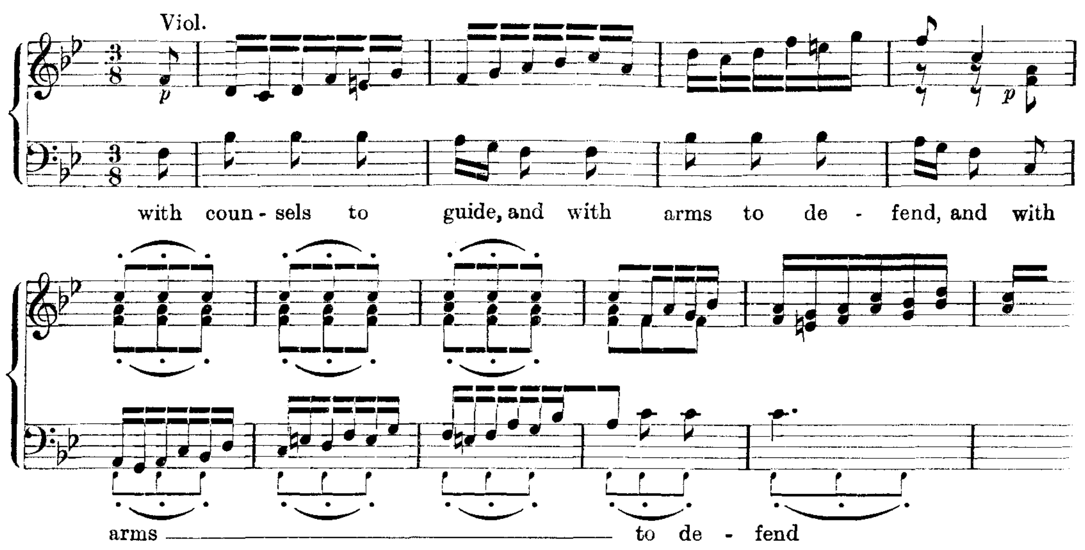
Zunächst wird allerdings der Kreis nochmals verengt: wie auf die reine Ideenmusik der Ouvertüre die Volksmusik des Huldigungsmarsches, so folgt dieser nun Musik persönlicher Aussprache. Den Friedensbund der Völker zu bekräftigen, besingt Jonathan den himmlischen Urheber dieser Harmonie, der das Freundschaftsband durch Liebe stärken möge, in einem Gebete, dessen weihevolle, weitgeschwungene Bewegung aus den Bezirken jenes ersten Ouvertürensatzes stammt:



(Der Beginn der deutschen Übersetzung Gervinus' „der du geknüpft dies Bruderband" steht dem englischen Urtext wesentlich nach.) Dann preist der Ägypterkönig Ptolemäus den „dreifach glücklichen Monarchen, der kluge Regierungsräte und ein tüchtiges Verteidigungsheer besitze"; sicher stünde der Thron, der sich auf concord — zu deutsch: auf Völkerbundseintracht verlassen könne. Das klingt soweit ganz schön, beinahe: zeitgemäß. Aber wie hat das Händel komponiert? Schon der unternehmungslustige, doch kurzatmige Anfang des Orchestervorspiels ist hier verdächtig:
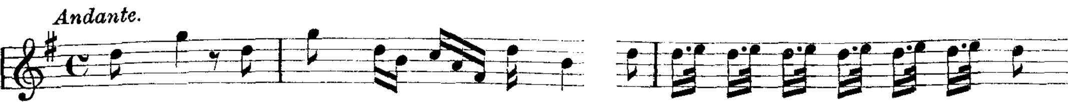


Es folgt ihm eine Offensive der Violinen, die Händel im weiteren Verlaufe bezeichnenderweise gerade dann vor sich gehen läßt, wenn der König von seinen Ratgebern und seinen Verteidigungswaffen spricht (die deutsche Übersetzung der Händelausgabe gibt leider das wichtige „defend" nicht wieder):



Ptolemäus singt seine staatsmännische Weisheit zunächst also ganz harmlos — allerdings im selben „harmlosen" Ton, in dem die Asiaten von dem „ewigen Strahl" sangen —, nur daß die Geigen dabei verräterisch in die Höhe steigen. Bei der Wiederholung aber kommt seine „Mentalität", wie es ja wohl im Deutschen heißt, noch klarer zum Vorschein: Da versteigt er sich mittels jener Offensiv-Koloratur sogar zu kriegerischen Trompetenstößen, ausgerechnet auf „to defend"! Natürlich nicht, ohne vom Orchester die nötige Beschwichtigungsmusik dazu machen zu lassen — was Händel durch die Vortragsbezeichnung besonders verdeutlicht. Also: der Kerl heuchelt in unverschämtester Weise! Ein trefflicher Völkerbundspotentat! Die Arien des Jonathan und des Ptolemäus verhalten sich demnach ebenso zueinander wie die beiden Sätze der Ouvertüre, nur daß, was dort als Idee erschien, hier eine persönliche Form angenommen hat.
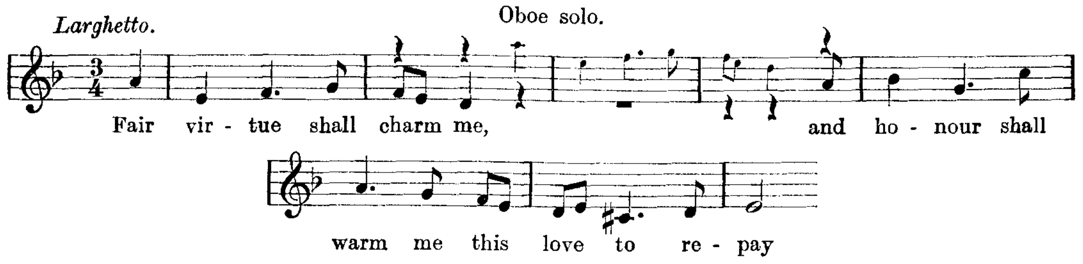
Auch die nun folgende Arie, mit der Kleopatra, Ptolemäus' Tochter, Alexander begrüßt, feiert die Harmonie, darin der des Jonathan ähnlich, daß sie ebenfalls Wider-

schein göttlicher Harmonie ist. Aber nicht Jehovahs, sondern Apollos Harmonie klingt hier wieder, daher der besondere sinnliche Farbenreiz, den Händel dieser ruhevoll heiteren Musik gegeben hat — Flöten, Harfe und Mandoline außer dem gewöhnlichen Orchester; und es ist nicht die errungene Harmonie eines über dem Schicksal stehenden religiösen Geistes, sondern die naive Harmonie der vom Schicksal noch unberührten Natur.
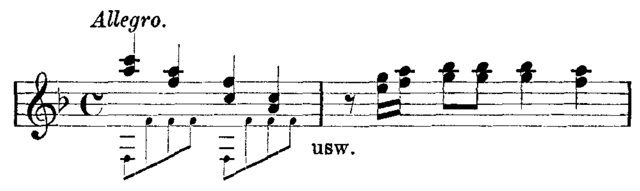


Da aber diese reine Natur in die unheilschwangere Welt tritt, berührt uns zu allen jenen Spannungen ein Neues, das uns den Bezirken der antiken Tragödie nähert: mit der Furcht zugleich das Mitleid.

Nun endlich findet auch Alexander, zum erstenmal, eine Arie. Als der Weltherrscher, der die bedrohte Harmonie der Völker bewahren will und kann? Nein:



er singt — mit einer melodischen Wendung übrigens, die in einer Jugendkantate Händels der verliebte Apoll der Daphne nachseufzt: „Ach laß dich erweichen!“ — er singt als ein melancholischer Liebhaber, der nichts als die Harmonie mit der Geliebten ersehnt, edel zwar, poetisch, hellenistisch kultiviert könnte man sagen, aber ohne Kraft und Größe. Welch ein König — und: welches Schicksal über ihm!

Unmittelbar darauf fallen die Asiaten mit einem Jubelchor ein:
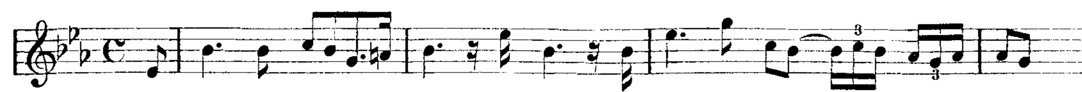


„Ihr sel'gen Völker all, im Chorgesang mit Freudenschall singt Alexanders Preis!“ „Ihr sel'gen Völker“ — welch ein Trugbild! Bei aller munteren Ahnungslosigkeit der Singenden — welch ein Hohn auf die Weltordnung!

Welch ein Weltbild aber ist mit dieser ganzen großen ersten Szene, der „Exposition“ des Oratoriums, hingestellt! Was für ein Schicksalsnetz elementarer Spannungen ist da gewoben! Welcher gewaltige Unterbau für ein großes dramatisches Kunstwerk ist aufgetürmt, weit hinausragend über die gewöhnlichen Maße der Theater- und Operndramatik! Wie ans Firmament projiziert erscheint hier die Dramatik der Charaktere und Leidenschaften.

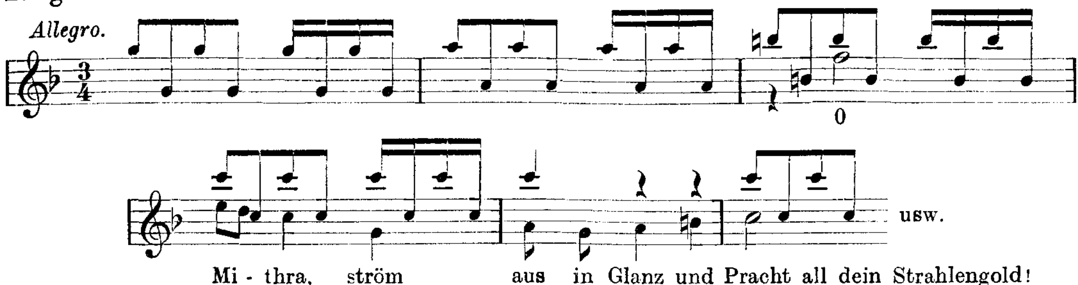
Der Weg des Schicksals, das sich in diesem Oratorium vollzieht, liegt in jener Expositionsszene beschlossen: unabwendbar ist der Untergang Alexanders durch Ptole-

mäus' Arglist und die Überwältigung des Ptolemäus durch die höhere Macht, in deren Dienst Jonathan mit den Israeliten steht. Alexander und Ptolemäus sind reif schon zu Beginn, ihre Arienfolgen zeigen nicht Wandlung ihres Charakters, sondern nur der Situationen ihres Schicksalsverlaufs, sie spiegeln ihr Bild nur von verschiedenen Seiten.

So gibt Alexanders Es-Dur-Larghetto am Anfang des zweiten Aktes „O Hoffnung, aller Menschen Trost“, den reinsten Widerschein seiner edlen Melancholie:
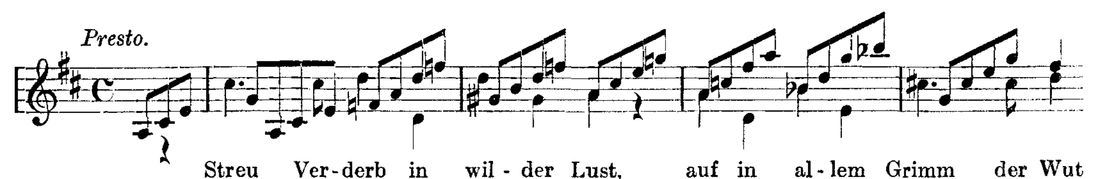


In schroffem Gegensatz hierzu ist unmittelbar darauf, nachdem er die Annahme seiner Werbung um Kleopatra erfahren, seine Freudenarie mit dem Flittergold Mithras behangen:



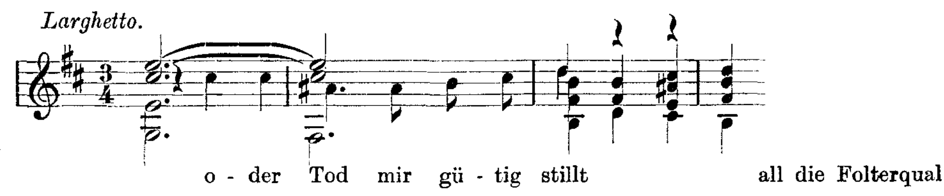
Man höre hiergegen nur die Violinen der Arie, in der Jonathan Jehovah als den Schöpfer der lichtbringenden Gestirne anruft, als „den Gott, der schuf den Sonnenball“:



Hier hören wir wirklich „Himmelskräfte auf- und niedersteigen.“ Am krassesten aber zeigt sich Alexanders Schwäche in seiner letzten Arie. Da er nach dem Raube Kleopatras durch Ptolemäus sein Heldentum erst recht beweisen sollte, ruft er in blinder haltloser Raserei die Furie auf



fällt aber gleich wieder (im Mittelteil der Arie) in seine Melancholie zurück:
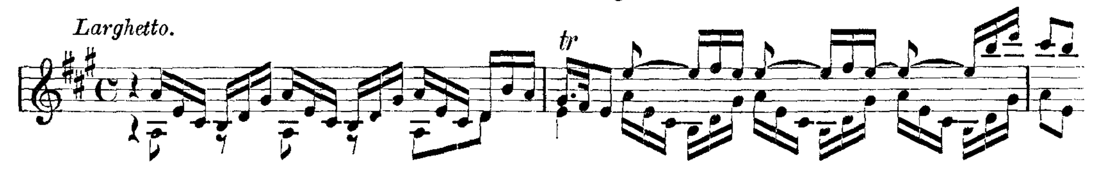


So folgen Alexander und auch Ptolemäus im Oratorium im Grunde dem Naturgesetz des Falls. Von ihrem Ende erfahren wir nur durch wenige berichtende Worte. Wir

fühlen ja schon von ihrer ersten Arie an: das Schicksal wird sie auslöschen, und so entschwinden sie denn dem Blick in dämmernde Tiefe. Ihr Ende gegenständlich vor die Phantasie des Hörers zu stellen, wäre zu beschwerend, begrenzend, zu endlich, wäre „unpoetisch".

Auch Jonathan steht von Anfang an reif, als Charakter da, aber, Gegenpol zu jenen, fest verankert in der hohen Welt des ersten Ouvertürensatzes.
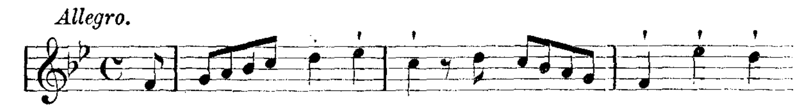
Anders als alle diese Kleopatra. Sie ist, als sie erscheint, noch knospenhafte Natur. Das gibt ihr in diesem Oratorium zwiefach besondere Bedeutung: ihr Schicksal weckt von vornherein — davon sprachen wir schon — die stärkste rein menschliche Ergriffenheit und läßt dem gestaltenden Künstler zugleich die reichste Möglichkeit persönlicher Entfaltung; Lösung einer solchen Aufgabe ist also nicht nur vom Genie, sondern in besonders hohem Maße von der innersten Persönlichkeit des Schaffenden abhängig. Händel hat diese Kleopatra mit ganzer Seele ergriffen und gebildet. Ihr Schicksal ist ihm das Herzstück des Oratoriums geworden. Er gestaltet in ihrer Arienfolge ein ganzes Frauenleben: ein Aufblühen aus reiner Jugendnatur, ein freudig-banges Reifen, eine kurze Glückserfüllung, ein schmerzliches Vergehen, sich lösend zuletzt in den reinen Frieden der Weltüberwindung.

In einigen Hauptzügen sei das Wunder dieser Händelschen Frauengestalt wenigstens angedeutet. Zum erstenmal von den holden Phantasien erwachender Liebe umgaukelt, zittert ihr Mädchenherz, wie ein gefangenes Vögelchen, in süßer Verwirrung:
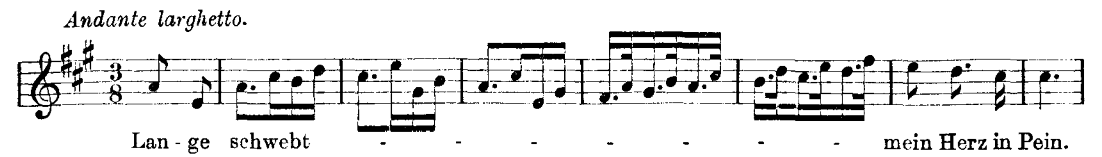


(Unterstimme eine Oktave tiefer)

(Die Textübersetzung Gervinus' in der Händel-Gesamtausgabe „schalkhaft spielt mit schlauen Blicken Amor, lockend mit Entzücken, gaukelnd um mein wundes Herz" gibt freilich das englische „my captive heart" durch das „wund" zu unjugendlich-sentimental wieder, auch das „schmerzliche Sehnen" im Mittelteil der Arie ist vom Übersetzer zu dick aufgetragen.) Erst im Gespräch mit ihrer Freundin Aspasia kommt Kleopatra zum Bewußtsein, wie ihr Herz durch die Liebe auch in den Widerstreit der äußeren Welt hineingerissen ist. In einer lebhaft (nicht wie die Gesamtausgabe meint: moderato) bewegten Allegro-Arie bricht ihr Wille, ihr Temperament durch; Hoffnung und Zweifel kämpfen miteinander:
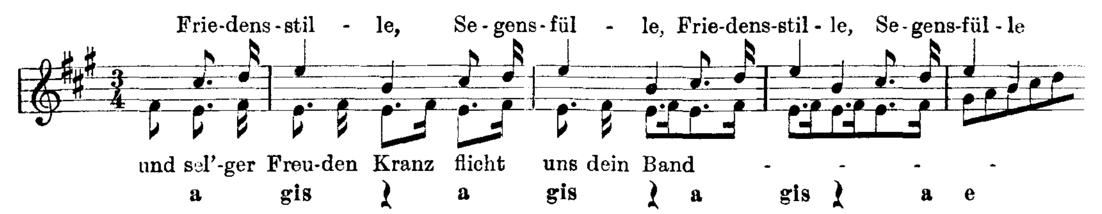


Sie fürchtet, der Liebste könnte von erfahreneren Nebenbuhlerinnen umgarnt werden — wo sie doch selbst so gern triumphieren möchte! Die Fortsetzung des Orchestervorspiels der Arie macht das musikalisch deutlich. Eine gewisse Scham, der Freundin gegenüber das Herz ganz zu öffnen, gibt dem Ausdruck überdies einen fast jungenhaften Trotz, durch den hier und da freilich die weibliche Empfindung sehr charakteristisch durchbricht. Erst nachdem Aspasia mit berückend weiblichem Zuspruch jene Zurückhaltung gebrochen (wie köstlich umgibt sie in dieser Arie das Bild des Helden
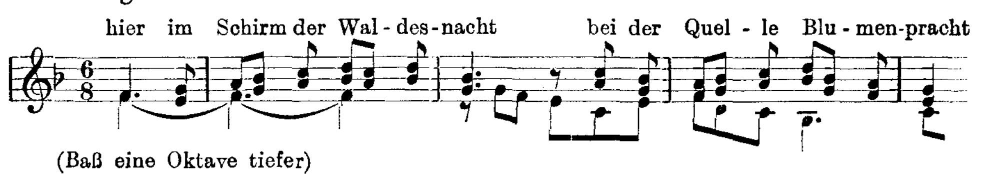
mit Kriegsfanfaren und wie keusch verschleiert, in einer Cis-Moll-Wendung, denkt sie dann seines künftigen Liebestriumphs!), erst dann strömt die Liebesfreude ungehemmt aus in dem von Kleopatra geführten Duett der beiden Mädchen. In einer Monolog-Arie ist dann die Braut gezeichnet, gedankenvoll, zwischen seliger Freude und bangen Ahnungen schwebend:
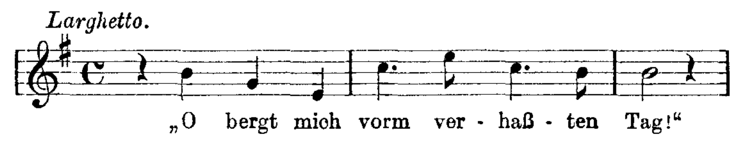


(„Tost from thought to thought I rove" heißt es im englischen Text.) Ein beseligtes Sichtragenlassen von Glücksgefühl — inmitten hastiger lärmender Ritornelle — ist das Hochzeitsduett:
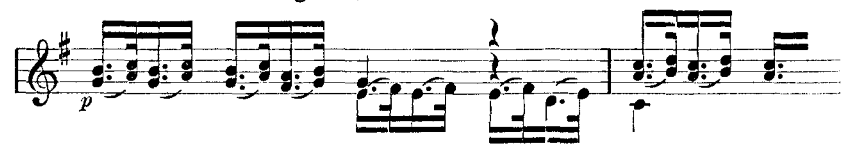


Mit dem Larghetto-Siziliano
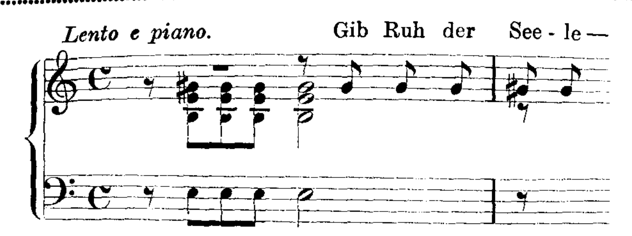


scheint das höchste Ziel erreicht: auf höherer Stufe geistigen Bewußtseins, nicht wie einst nur kindlich unbewußt, eins zu sein mit dem Frieden der Natur. Da bricht das Unheil herein. Von Ptolemäus gedungene Räuber reißen Kleopatra hinweg. Dann eine Trauerbotschaft: Alexander besiegt und erschlagen. In der Qual tiefster Verlassenheit ersehnt sie den Tod als Freund. Einsam, ohne Begleitung der Instrumente, erhebt sich ihr Gesang:
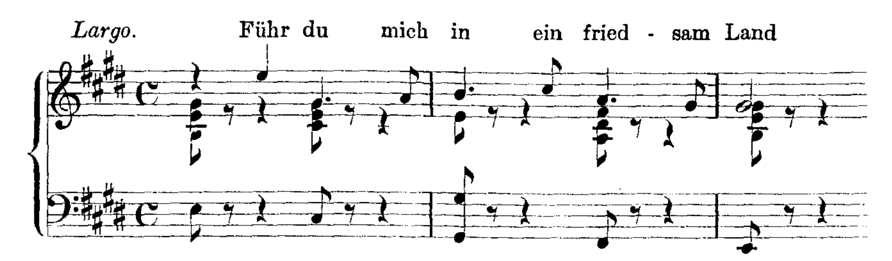


„Schmerz, zerstör' mich, Tod, erhör' mich, hüll' mich ein in ew'ge Nacht!" Und von fernher — im Orchester — klingt es, nachtdunkel, doch friedsam in Schlaf wiegend:



Eine zweite Botschaft: Ihr Vater Ptolemäus im Kampf gefallen. Da löst sich jenes E-Moll in E-Dur:



„Gib Ruh der Seele, gütige Isis, durch edele Verachtung dieses Lebens vermeinter Freuden und flücht'ger Leiden". Und die Erde, das Schicksal fällt von ihr ab. Mit ihrem letzten Gesang



geht sie ein in das Land des reinen Friedens, wo es weder Freuden noch Schmerzen gibt.

So ist denn diese Kleopatra nicht eine christliche, noch weniger eine kirchliche Gestalt, sie ist ein Bild edelsten antiken Menschentums, sie ist eines der vollendetsten Geschöpfe Händels, des „großen Heiden" (wie er zu Lebzeiten von solchen genannt wurde, die tieferen Einblick in sein Wesen hatten). Diese Kleopatra bezeugt, daß Händels Oratorium nicht Ausdruck einer durch Kirchenmauern umgrenzten, sondern Gestaltung einer weltumspannenden Religion ist.

Kein Wunder, daß eine Zeit, die das Oratorium für Kirchenmusik hielt, mit dem „Alexander Balus" nichts anzufangen wußte und daß die Gestalt der Kleopatra, zumal die stoische Apathie ihres Todesgesangs befremdete, so wenig man sich auch der reinen Schönheit der Musik verschließen konnte. Die Übersetzung Gervinus' in der Händel-Gesamtausgabe christianisiert daher den Text so viel wie möglich in das Gegenteil des ursprünglichen Sinnes. Aus jenem Wunsch des E-Moll-Larghettos „Torture, end me! Death, befriend me!" macht er eine peinlich empfundene Tatsache: „Qual erfüllt mich! Tod umhüllt mich". In jenem Gebet an Isis stellt er die Ruhesehnsucht ganz hinter die „Verachtung des Lebens" zurück: „Erfüll mein Herz, o Isis, mit Verachtung dieses Lebens". Im letzten Largo aber tilgt er die Beziehung auf Isis: „Convey me to a peaceful shore", indem er eine Mehrzahl anredet: „O bringt mich in ein fern Gefild", und verwandelt vor allem das stoische „forgetting and forgot — vergessend und vergessen" ins pietistische Gegenteil, indem er übersetzt: „beweinend und beweint."

Vielleicht glaubte Gervinus, damit die Einheit des Werkes zu retten, die ihm durch die heidnischen Züge verletzt schien. Von einem nicht konfessionell bedingten künstlerischen und religiösen Standpunkt aus ist aber die Einheit des Händelschen Oratoriums sehr wohl erkennbar. Sie ist nicht etwa nur äußerlich dadurch gegeben, daß Jonathan mit dem Israelitenchor immer wieder an bedeutsamen Stellen auftritt und dadurch eine Verklammerung des Ganzen bewirkt. Gewiß ist das ein Kunstmittel Händels, eine Geschlossenheit deutlich zu machen; wie er übrigens auch in diesem Oratorium seinem

oft geübten Gebrauch folgend in einer Orchestersinfonie vorm dritten Akt an die Betrachtung sub specie aeterni erinnert, die den Hörern über der Hingabe an das Stoffliche der Handlung leicht entschwindet: Diese Sinfonie stellt die Gegensätze der beiden Ouvertürenteile noch einmal, in gedrungener Fassung, vor die Hörer.

Im wesentlichen aber liegt die Einheit des Oratoriums im Charakter Händels selbst, der sich in der Musik ausspricht. Man hat von dieser Musik gesagt, sie sei die vollkommenste Vereinigung deutschen und italienischen Geistes. Was aber Händel in Italien im tiefsten Grunde in sich aufgenommen hat, war eigentlich nichts Ursprünglich-Italienisches, sondern der Geist der Antike, also mehr der Geist Griechenlands als der Roms. So ist es denn die Verbindung seiner deutschen Weltanschauung mit der antiken, worauf die weltumspannende Harmonie seiner Kunst beruht. Die innere Größe jenes ersten Ouvertürensatzes ist nicht irgendwie konfessionell bedingt, sie schließt ebenso die Gottesanschauung Jonathans wie die Luthers wie das in stoischer Ethik vollendete Menschentum Kleopatras in sich ein. Und der Chor über die Lästersucht im zweiten Akt, ein Seitenstück zu dem Neidchor im „Saul" und ein Hauptstück dieses „Alexander Balus" gerade auch im Hinblick auf dessen höhere, geistige Einheit, ist in seiner klaren, plastischen und doch unergründlichen Monumentalität gar nicht aus nordisch-christlichem und biblischem Wesen allein zu verstehen; in ihm ist ursprüngliche Anschauungskraft antiker Mythen und das Ethos der antiken Chortragödie mit jenem vereint.

Wegen des besonders offenliegenden Zusammenwirkens von Kräften, deren gemeinsames höchstes Ziel zu fühlen gemeinhin nicht leicht fällt, wird es der „Alexander Balus" wohl auch in Zukunft schwerer haben als andere, bequemer zu erfassende Händelsche Oratorien, sich in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Wo sich aber die künstlerischen und materiellen Mittel dazu finden, sollte es um so mehr Pflicht sein, auch für dieses Oratorium, in dem wir den ganzen Händel haben, mit der Tat der Aufführung einzutreten. Solche Bemühung wird ihren Lohn zumindest in sich selber tragen, wie jeder mit Hingabe unternommene Versuch, sich ein großes Kunstwerk zu eigen zu machen.

Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum

Von Alfred Heuß

IV.

(Schluß)

Wir wollen uns darüber klar sein, daß wir sicher Verbürgtes über die Eroica eigentlich sehr wenig wissen, im Grunde genommen nicht viel mehr, als was uns die ursprüngliche Widmung auf der Titelseite der Partitur, vor allem mit den Worten: Geschrieben auf Bonaparte, sagt. Man lese bei Thayer nach, um sich hiervon zu überzeugen. Das ist sehr bedauerlich und der Grund liegt vor allem darin, daß in Beethovens Umgebung keine Männer lebten, die es verstanden, mit ebensoviel Geist wie Mut richtige Fragen an den Meister zu stellen. Von dem Vorhandensein derartiger Fragen hängt sehr viel ab, da gerade unsre großen Meister, was ihre geistigen Absichten betrifft, entweder so schweigsam wie das Grab waren, oder aber, wurden sie richtig gefragt, die Mitteilsamkeit selber sein konnten. Den besten Frager hatte Gluck und zwar in Paris vor allem in dem gescheiten Corancey, und nur diesem Umstand ist es zu verdanken, daß wir so manches sicher Verbürgte über Glucks geistige Absichten wissen. Es sind durch nichts zu ersetzende Mitteilungen, auf die sich nicht zum wenigsten — man denke

nur etwa an die berühmte Arie des Orest — der besondere geistig-dramatische Ruhm Glucks stützt. Derartige Fragen gab es in Beethovens Nähe, wie gesagt, nicht, ein Schindler z. B., dem wir sicher vieles zu verdanken haben, in allen Ehren, aber ein Kopf war er nicht. Warum nun Ries beinahe eine Ohrfeige empfing, dafür hat er den eigentlichen Grund sein Leben lang nie erfahren.

Soviel wissen wir aber bestimmt, daß Beethoven die Sinfonie „auf Bonaparte" geschrieben hat, und zwar genauer, den Consul Bonaparte, von dem sich Beethoven ein Bild machte, als wäre dieser Mann gerade das, was er, Beethoven, unter den gleichen Verhältnissen gewesen wäre. Er sah sich in der Einkleidung des korsischen Helden, wobei Beethoven ganz naiv von der tiefen Einsicht ausging, daß es schließlich nur die — zufällige — besondere Begabung ist, die den einen zu einem großen Künstler, den anderen zu einem großen Kriegs- oder Staatsmann macht; die eigentlichsten seelischen und geistigen Kräfte sind aber die gleichen und ebenso, was für einen Beethoven die weitere Grundfrage bildete, auch die moralischen. Daß er sich hierin in der Person Bonapartes bitter täuschen sollte, macht vielleicht die grimmigste Enttäuschung in seinem Leben aus und welche Folgerungen er daraus gezogen hat, ist bekannt. Glücklicherweise erlebte er diese Enttäuschung erst nach Beendigung der Sinfonie, denn auf den sich zum Kaiser krönenden Napoleon hätte Beethoven auch nicht eine Note geschrieben. Aber im Bilde des Consuls Bonaparte sah und studierte er sich selbst und er mußte — das fühlte er ohne weiteres — seine Kräfte bis aufs äußerste entfalten, um sein Gegenbild erreichen zu können. Daher, innerlich und äußerlich, die ungeheuren Ausmaße der Sinfonie, wie aber auch die unmittelbare Verbindung der beiden Namen auf dem ursprünglichen Titelblatt, wo unmittelbar unter seinem Namen, unter „Beethoven" also, die bereits erwähnten Worte: Geschrieben auf Bonaparte, standen.

Was heißt es nun noch etwas genauer, daß Beethoven sich im Bilde Bonapartes sah? Das Wichtigste ist bereits gesagt worden: die seelisch-geistigen Kräfte sind als solche auf beiden Seiten die gleichen, der moralische Wille, ein Besitztum der Menschheit überhaupt, erst recht. Da nun die Tonkunst ihrem eigentlichsten Wesen gemäß von allem Erscheinungsmäßigen Abstand nimmt und nur aufs Herz der Dinge zielt, so läßt sich diese Gleichsetzung nach dieser Seite hin auch ohne weiteres durchführen. Wir sehen Beethoven auch streng darauf bedacht, auch nicht einmal den Schauplatz von wesenhafter und erscheinungsmäßiger Darstellung — was gelegentlich bei ihm vorkam — zu wechseln. Nicht ein einziger kriegerischer Ton erklingt in der ganzen Sinfonie, niemand könnte auch, würde er die näheren Umstände nicht kennen, ohne weiteres sagen, ob die Sinfonie auf einen Kriegs- oder sonstigen Geisteshelden geschrieben ist. Denn alles Zubehör, das einem Menschen in unsrer Welt der Erscheinung als zu einer bestimmten Klasse oder Berufsart gehörig erscheinen läßt, fehlt hier vollständig.

Sich dem korsischen Helden gleichsetzend, hatte sich Beethoven natürlich dennoch im Lichte von dessen Leben und Wirken zu sehen, die ihm ja auch die Anregung zur Sinfonie gegeben. Diese waren es, die ihm das Gegenständliche lieferten und zwar vor allem die besondere Art der Kräfteentfaltung zeigten. Wir haben auch im ersten Artikel (Oktoberheft S. 610f.) ausgeführt, daß sich das unerhört Neue des ersten Satzes gerade dadurch ergab, daß Beethoven sich veranlaßt sah, den Charakter eines großen Menschen zur Darstellung zu bringen, dessen Leben und Wirken in besonders ausgeprägter Art mit dem irdischen Netz von Ursache und Wirkung im Hinblick auf dramatische Zweckbestimmung verknüpft war. Die innersten Kräfte also gleichsetzend, waren diese im Sinne eines derartigen Helden in Anwendung zu bringen, was ja eben der Sinfonie ihren

besonderen Charakter gibt. Wir können nunmehr, ohne mißverstanden zu werden, sagen: die Sinfonie gibt Beethoven in der Art wieder, wenn er Bonaparte gewesen wäre, Bonaparte wohlgemerkt, wie ihn Beethoven bis zu dessen Kaiserkrönung sah, als das congentiale Gegenbeispiel auf dem Gebiet des kriegerischen und staatsmännischen Heldentums. Eine reine Beethoven-Sinfonie, eine solche auf sich selbst, wäre, was heute nicht unnötig ist beizufügen, doch ganz erheblich anders ausgefallen, und bekanntlich hat eine solche Beethoven in der fünften Sinfonie gegeben.

Daß nun Bonaparte in höherem Auftrag kam, sein Kommen und Wirken als ein Geschenk der Vorsehung anzusehen war, galt Beethoven als innerlichst erwiesen. Einzig diese Bestimmung berechtigte jenen auch dazu, u. a. den Völkern schwerste Wunden zu schlagen, Wunden aber, die zum Heil einer Gesamtheit, einer höheren Menschheitsidee geschlagen wurden. Und so stattete Beethoven diesen von ihm bewunderten Helden auch mit einem derart starken moralischen Bewußtsein und Verantwortungsgefühl aus, wie er es in sich selbst fühlte. Wahres Heldentum war ohne dieses für den deutschen Musiker nicht denk- und annehmbar. Daß nun ein Mann der Tat, der seine Aufgabe nur in engster Wechselwirkung mit einer widerspenstigen, zudem durch die Revolution außer Rand und Band geratenen Welt erfüllen konnte, sich um so eher in Schuld verstricken konnte, je dämonischer sein Wesen beschaffen war und um so kühner er vorging, vorgehen mußte, um sein Ziel zu erreichen, drängte sich einer nicht weniger dämonischen Natur wie der Beethovens ohne weiteres auf und man darf annehmen, daß hierin für den Meister die besondere Tragik eines derartigen Helden bestanden hat. Aufmerksam genug wird auch Beethoven das Leben des Korsen gerade auch nach dieser Seite betrachtet haben, und an Verschuldungen fehlte es ja wirklich nicht. Was zu damaliger Zeit, als man Bonapartes Taten noch keineswegs auf ihre Beweggründe zurückführen konnte, als schwerstes Vergehen angesehen wurde, ist eine Frage, die mit größerer Sicherheit nur Geschichtsforscher entscheiden können. Vielleicht war es Bonapartes geheime Flucht aus Ägypten, damals, als er nach dem verunglückten Feldzug sein von Gefahren umringtes Heer in schwierigster Lage im Stiche ließ, ein Treubruch erster Ordnung, aber notwendig im Hinblick aufs Ganze. Etwas Schweres und von Beethoven als besonders Schweres Aufgefaßtes muß es gewesen sein, sonst hätte es sich bei ihm nicht in die naturwidrige Dissonanz umgesetzt. Immer müssen wir uns ja auch ins Gedächtnis zurückrufen, daß Beethoven den Charakter Bonapartes nach seiner ethischen Seite gründlichst verkannte, dieser ein ganz anderer war, als ihn sich Beethoven vorstellte. Seine uns fast unbegreiflich erscheinende, furchtbare Wut auf Bonaparte, als sich dieser zum Kaiser krönen ließ, und, fast noch mehr, der Haß und die Verachtung, die er fortan für den Korsen hegte, sind auch nur aus der Zerstörung des Trugbildes zu erklären, das er sich in seiner falschen Einstellung zu Bonaparte von dem Helden gemacht hatte. Es schmerzt immer, sich in einer für uns entscheidenden Frage schmählich getäuscht zu sehen, mit der Kaiserkrönung fiel für Beethoven nicht allein eine ideale Welt in Trümmer, sondern die Tatsache gab auch seiner ganzen Menschen- und Weltkenntnis einen schwersten Stoß. An Bonaparte hatte er geglaubt wie an einen Stern, jetzt fiel dieser als „gewöhnlicher Mensch" zur Erde, und er trat nicht nur auf ihn, sondern auch gewissermaßen auf sich selbst, als er das Titelblatt zu seiner Sinfonie abriß und auf ihm herumtrat. Wir wissen von keinem bedeutenden Manne dieser Zeit, daß auf ihn die Kaiserkrönung einen nur halbwegs derartigen Eindruck gemacht hatte, wie auf Beethoven. Begreiflich, denn keiner hatte Bonaparte auf eine derart ideale Höhe erhoben, weshalb er denn auch nicht oder auch nur entfernt in dem Maße ent-

täuscht werden konnte wie der deutsche Tondichter. Einzig von hier, von der ethischen Sonderstellung aus, die dieser seinem großen Zeitgenossen einräumte, läßt sich auch die ganze Sinfonie voll und ganz begreifen, wie sie ja auch nur dieser ihre Entstehung verdankt. Nicht ernst genug können auch wir es mit der ethischen Seite des Werkes nehmen, und daß dies bis dahin nicht geschehen ist, lehrt seine Geschichte nur allzu deutlich.

Hier angelangt, sei denn auch an alle, die sich noch um ethische Probleme und zwar gerade im Beethovenschen Sinne mühen, eine Frage gerichtet, nämlich folgende: Glauben sie, daß die Verletzung des Moralgesetzes, wie wir sie in unsrer Dissonanzenstelle erlebt haben, keine Folgen habe, daß, mit anderen Worten, gerade ein Ausnahmsmensch sich in schwerster Weise sittlich vergehen könne ohne Schuldgefühl und Sühne, besteht, nochmals mit anderen Worten, für den Ausnahmsmenschen ein grundsätzlich anderes Sittengesetz wie für die übrigen Sterblichen? Oder, noch schärfer beethovensch gefragt, wird nicht gerade ein Beethovenscher Held das Sittengesetz noch stärker in sich fühlen und unter seiner Verletzung noch schwerer leiden als eben gewöhnliche Sterbliche? Wir sahen, wie schwer es dem Beethovenschen Helden wurde, den naturwidrigen Schritt zu tun, wir sahen aber auch, wie er, nachdem dieser getan, nicht die geringsten Bedenken mehr kennt und die Tat — in der Wiederholung des Satzes — bis aufs letzte ausnützt und ihm nunmehr alles leicht wird. Glaubt man aber, daß dadurch, daß der Erfolg das Mittel rechtfertigte, die Angelegenheit erledigt sei? Wer so denkt, hat von dem Beethovenschen Ethos auch kaum einen Hauch verspürt, kennt somit auch diesen Mann in einer seiner tiefsten Seiten nicht. Und jetzt erhebt sich die als solche einfache Frage: Wann und wo büßt und sühnt der Beethovensche Held seine Schuld? Im ersten Satz geschieht dies, wie wir sehen und wie jeder fühlt, nicht. Ist denn aber die Sinfonie mit dem ersten Satz zu Ende, ich meine die „auf Bonaparte geschriebene" Sinfonie? Keineswegs, wenn man mit den übrigen Sätzen auch so gut wie gar nichts anzufangen wußte und über sie das Kindischste geschrieben hat, das in derartigen Fällen, auf dem Gebiet der Tonkunst also, geschrieben werden kann. Genau aber, wie auf Schuld das Schuldbewußtsein folgt und, je nachdem, die Sühne folgen kann, folgt auf den ersten Satz der zweite, der sogenannte Trauermarsch, eine erschütternde Darstellung sowohl innerster Einkehr, schwerer Selbstanklagen mit Lichtblicken — Beethovens eigener Ausdruck, aber in absichtlich anderer Deutung — wie aber auch gewaltiger, überwindender Arbeit — vor allem der fugierte Teil — im Dienste der Idee, d. h. des Staates, der Völker überhaupt. Zum Schluß, als das Thema zerbröckelt, mag die Schuld gesühnt sein, aber schwer genug hebt sie — in den drohenden Schlußtakten — nochmals ihre Faust empor. Wehe dem, der sich als Leichtsinniger, als Nicht-Held, gegen das Sittengesetz vergeht! Er wird ihn zermalmen, wie es schließlich auch einen Napoleon zermalmt hat, und mit bitterer Ironie spottete Beethoven Jahrzehnte später — so sind nämlich seine als solche ganz unverständlichen Worte zu verstehen —, daß er schon damals den Trauermarsch auf Napoleon geschrieben habe. Trauermarsch! Ists wirklich ein solcher? Solange das immer noch unzugängliche Originalautograph nicht genau untersucht worden ist, wissen wir tatsächlich nicht, ob die ursprüngliche Überschrift wirklich so gelautet hat. Ich las einmal, daß die Stelle, die nunmehr diese Bezeichnung trägt, Rasuren enthält, demnach etwas ganz anderes dort gestanden hat. In seiner Wut und Empörung tat Beethoven ja alles, um alle Beziehungen seines Werkes zu Bonaparte zu verwischen, hatte dieser ja auch in einer Hauptfrage mit seinem Bonaparte, so, wie er ihn gesehen hatte, nichts mehr zu tun.

Und so schreckte Beethoven gerade beim zweiten Satze, der dem Ethos seines Helden gewidmet war und ihm deshalb die schwerste Enttäuschung gebracht hatte, eine weit größere als der erste Satz, vor einer Irreführung nicht zurück. Mit dem zu einem Trauermarsch gestempelten langsamen Satz begrub er tatsächlich alle Wahnbilder auf einen großen sittlichen Helden der politischen Welt, der Satz, die Sinfonie wurde dem „Andenken eines großen Mannes" gewidmet, der nie in Wirklichkeit, sondern nur in seiner Einbildung gelebt hatte. Dem Satz kommt auch ein erheblich anderer Vortrag zu als man ihm angedeihen läßt, kein pathetisch-aufgedonnerter, sondern, bei tiefstem Ernste, ein streng sachlicher, wie ihn letzthin instinktiv Georg Göhler — denn auch ihm dürften die hier erschlossenen Zusammenhänge neu sein — im Gewandhaus gewählt hat, und wie er sich für verschiedene Teile beinahe von selbst ergibt. Freilich, diese „Sachlichkeit" muß von stärkstem männlichen Gefühl durchtränkt sein, und so wir wirklich zu einer echten „neuen Sachlichkeit" gelangen, so wird gerade auch dieser Satz sich von einer neuen Seite zeigen und etwas beitragen können an dem Läuterungswerk, das für die Zukunft unsrer ganzen Welt entscheidend wird.

Das 19. Jahrhundert konnte und wollte Beethoven in einer seiner tiefsten Seiten nicht verstehen, das moderne Komponistengeschlecht hat ihn, teilweise gerade in rückwirkender Folge, verworfen und dadurch sich selbst gekennzeichnet. Im zweiten Jahrhundert nach Beethovens Tod wird es denn auch gerade darauf ankommen, ob das, was im zweiten Satz der Eroica zur Darstellung gelangt, von uns selbst im Sinne der Läuterung erfaßt wird. Der Beethoven des 20. Jahrhundert muß ein anderes Gesicht tragen als der des hinter uns liegenden.

Musikalische Aphorismen

Von Erich Klocke, Sprottau

Die Musik ist doch nicht dazu da, daß man sich von ihr, wie eine Katze, streicheln läßt und dazu schnurrt.

Die Sprache will Musik werden — und die Musik will sprechen. Verstand und Gefühl vereint, sind Wesen eines ganzen Menschen. Nach dem Ganzen geht das Streben.

Der Mensch verliert oft — die Musik gewinnt — bei näherer Bekanntschaft.

Die Tonkunst ist die natürlichste Kunst, weil sie sich in einer Bewegung äußert, die dem gesamten Weltall — im Rhythmus — zu Grunde liegt. Vielleicht meinte das Schopenhauer, als er die Musik als „Abbild des Weltwillens" erklärte.

Die Tonkunst unter allen Künsten allein ist es, die dem Herzen gibt, was es sonst vergeblich sucht.

Die feinsten, intimsten Gefühlsschattierungen einer Dichtung lassen sich nicht mehr durch Worte zum Ausdruck bringen, sondern nur noch durch die Stimme, also durch den Ton des Vortragenden. Dies gelingt natürlich am besten einer musikalischen Vertonung. Es ist daher immer ein schwieriges und angreifbares Unterfangen, ein Tonkunstwerk in Worten zu deuten.

Im Leben ist das Stoffliche dem Wechsel unterworfen. Das formende Prinzip aber — das Geistige — bleibt ewig erhalten — es ist das Beständige im Wechsel.

Das Menschenleben in der Beständigkeit seines individuellen Formprinzips gleichzeitig aber im Wechsel am Stofflichen symbolisch zum Ausdruck zu bringen, das vermag die Tonkunst in Form und Klang.

Musik und Mathematik, das sind zwei Gebiete, auf denen der menschliche Geist seine Apriorität erweist.

Die konfessionellen Elemente in Bachs H-Moll-Messe

Von Alfred Schnerich, Wien

Das, was man heute „Messe“ im musikalischen Sinne versteht, ist nur der dem Chore zufallende Teil des Messetextes, und da wiederum nur das sog. „Ordinarium“, nämlich die sechs gleichbleibenden Stücke: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus*. Diese Stücke sind in ihrer textlichen Ausdehnung sehr ungleich. *Gloria* und *Credo* haben viel, die andern aber ganz wenig Text[1]). Die fortschreitende Ausdrucksfähigkeit der Kunst brachte es mit sich, daß man zunächst das „Ordinarium“ einheitlich zu gestalten anfing, weiter bestrebt war, die einzelnen Worte immer mehr musikalisch zu charakterisieren, schließlich, daß man daranging, die liturgisch zusammengehörigen Stücke einheitlich zu gestalten, und diese Ausgestaltung nach den Vorgängen am Altare, welche die Musik zu begleiten hat, einzustimmen, einerlei ob viel oder wenig Text vorliegt.

Daneben kommen aber noch bis ins 19. Jahrhundert sog. „Kantatenmessen“ in Anwendung, bei denen insbesondere *Gloria* und *Credo* in eine Reihe selbständig behandelter Sätze zerteilt sind. Solche sind Mozarts beide C-Moll- (K. 139, 422), Haydns (frühe) Caecilien-, Cherubinis D-Moll-Messe, letztere beiden bei weitem die längsten. Die einheitliche Gestaltung der zusammengehörigen Texte auch beim feierlichen Hochamte zum Siege geführt zu haben, ist das Werk des späteren Haydn ab 1796, an den unmittelbar Beethoven anknüpft. Diese Gestaltung haben auch neuerdings die Schöpfer „liturgischer Ungeheuer“, Jos. Reiter und Julius Bittner, beibehalten. Meines Wissens hat an die H-Moll-Messe von Bach nur Siegmund Hausegger angeknüpft, als er anläßlich der überstandenen Maturitätsprüfung in Graz eine Messe schreiben wollte. Das Werk ist aber nie zu Ende gekommen.

Im protestantischen Kult haben sich, wie leicht begreiflich, katholische Elemente vielfach noch bis heute erhalten. Von der Messe hauptsächlich *Kyrie* und *Gloria*. Wir besitzen von Bach eine Anzahl solcher „Messen“. Ihre Anlage ist „kantatenmäßig“. Auch die H-Moll-Messe bestand ursprünglich nur aus *Kyrie* und *Gloria*. Einzelne Stücke hat Bach aus anderen Werken entnommen.

Im Jahre 1733 reichte er beim sächsischen Hof in Dresden das Gesuch um Verleihung des Titels eines Hofcompositeurs ein. Als Beilage fügte er diese zwei Sätze an, deren Original noch in Dresden vorhanden ist. *Credo*, *Sanctus*, *Osanna* sind nach Spitta zwischen 1735 bis 1738 entstanden. Da das Material hierfür in Dresden fehlt, schließt Spitta und Schweitzer[2]), daß diese Sätze dem Hof nicht überreicht worden sind. Die Vervollständigung der Messe geschah indes augenscheinlich aus Rücksicht für den katholischen Hof, einerlei ob es zur Überreichung gekommen ist oder nicht. Daß die Messe für den Ritus kaum in Anwendung gekommen ist, liegt nahe, wenn es auch damals, wie oben erwähnt, keineswegs an langen Kantatenmessen fehlte. Übrigens erzählte Graf Laurencin, daß die Messe auch in Prag unter Tomaschek liturgisch aufgeführt wurde.

Von den katholischen Kantatenmessen unterscheidet sich Bachs Werk schon einmal durch die Anlage sowie die zeiträumliche Ausdehnung. Die H-Moll-Messe in ihrer endgültigen Gestalt besteht aus nicht weniger als 25 ganz selbständigen, zum größten Teil auch sehr umfangreichen Sätzen, *Gloria* und *Credo* aus je acht[3]). Der Zusammenhang dieser beiden ist eigent-

---

[1]) Vgl. Schnerich: Messe und Requiem 1909. Auch ders.: Die liturg. Tonkunst 1927. Dazu die übrige Literatur.

[2]) J. S. Bach.

[3]) Das *Gloria* von Haydns Caecilienmesse besteht aus 7, das *Credo* aus 3, Mozarts (K. 139) C-Moll-*Gloria* aus 6, *Credo* aus 7 (die einzelnen Sätze sind hier allerdings von größter Knappheit), das Fragment K. 427 *Gloria* aus 7, *Cherubinis* D-Moll-Messe *Gloria* aus 5, *Credo* aus 6 Sätzen (die langsamen Einleitungssätze nicht mitgerechnet). Beachtenswert ist auch, daß bei diesen Messen das *Gloria* zeiträumlich ungleich ausgedehnter ist als das *Credo*, was in der Art des Textes liegt.

lich nur daran erkenntlich, daß jedes mit einem gewaltigen Chorstück beginnt und auch schließt (*Cum sancto, Confiteor*). Der Text ist korrekt behandelt bis auf „*Jesu Christe altissime*“ (*Gloria*-Duett) und „*Pleni sunt coeli et terra gloria eius*“ statt *tua*. Ebenso ist das *Osanna* eigentlich nur für den Schluß des *Benedictus* gedacht. Wiederholungen sind ungezählt. Auch *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* ist geduldig wiederholt[1]). Ohne Wiederholung ist in dem Riesenwerke eigentlich nur „*secundum scripturas*“ (in *Credo*), dazu: *Credo in unum Deum* im zweiten *Credo*-Satz. Die Einzelgestaltung ist allerdings noch wenig vorgeschritten. Man vergleiche das *Crucifixus* mit irgendeiner späteren Haydn-Messe, etwa der „Nelson“ oder mit Beethoven.

Ungleich beachtenswerter noch ist, daß Bach das „*Et incarnatus est*“ ursprünglich gar nicht als selbständigen Satz gestaltete, sondern in der Originalfassung in das vorhergehende Duett „*et in unum Dominum*“ einbezogen hatte. Ohne Zweifel erfuhr er erst während der Arbeit, oder wohl erst nach der Vollendung, daß auf diese Worte beim katholischen Ritus besonderes Gewicht gelegt wird, worauf er den langsamen Satz einschob und das Duett textlich umarbeitete[2]). — Beachtenswert ist aber auch noch, daß Bach, wie bemerkt, den zweiten *Credo*-Satz abermals mit den Intonationsworten beginnt, daß man vermuten kann, auch der erste *Credo*-Satz sei nicht von Anfang an beabsichtigt gewesen, wenn auch im handschriftlichen Befund keine Merkmale festgestellt wurden. Daß nach diesen Zusätzen *Gloria* und *Credo* nun aus gleichviel Teilen (8) bestehen, wird indes ebensowenig beabsichtigt gewesen sein, wie daß der letzte Satz des *Credo* (*confiteor*) ebenso zweigeteilt ist wie der erste des *Gloria*.

Katholische Einwirkungen sind auch außerdem mehrfach zu erkennen und zwar bezeichnender Weise vom *Credo* an. So ist beim ersten Teil des *Credo* der katholische Intonations-Choral verwendet. Demselben Brauche entspricht es auch, daß das *Benedictus*, ob der Gegenwart der nach katholischer Lehre anzubetenden Opfergaben, verklärt gestaltet ist, nicht jubelnd, wie man es dem Text, der dem Palmeinzug entnommen ist, erwarten sollte. Wie bei dem entsprechenden Satz in Beethovens zweiter Messe kommt auch hier ein Violinsolo vor. Aber wie anders sieht alles aus! Nach katholischem Brauche ist auch die Zweiteilung von *Agnus* und *Dona*. Ersteres begleitet die Kommunion des Priesters, letzteres die Reinigung der liturgischen Gefäße und die Danksagung. Das *Dona* hat Bach in striktem Gegensatz zu den katholischen Meistern augenscheinlich nicht mehr interessiert. Vielleicht spielen hier die nicht mehr notwendigen Bemühungen um die Titelverleihung mit? Er hat hierfür das *Gratias* aus dem *Gloria*, lediglich mit geänderter Textunterlegung, wiederholt. Katholische Meister haben beim *Dona* bisweilen das *Kyrie* wiederholt; Haydn in der F- und G-Messe ganz, Mozart in der Krönungs- und Beethoven in der C-, Schubert in der F-Messe mit Veränderungen. Aber wie erst recht ganz anders sieht die Wiederholung hier aus!

Daß Bach die Intonationsworte des *Gloria* und *Credo* wiederholt, im *Credo* im zweiten Satz, wie bemerkt, noch ganz besonders, wird ihm nicht als unliturgisch angerechnet werden können, indem ungezählte katholische Komponisten, namentlich bei feierlichen Messen, dasselbe getan haben. Neuerdings ist diese von den Cäcilianern seinerzeit heftig bekämpfte Übung erst recht wieder als zulässig erklärt worden.

Bachs H-Moll- und Beethovens große Messe in D pflegt man unmittelbar nebeneinander zu stellen. Aber beide haben so wenig wie nur möglich gemeinsam, denn sie beruhen auf ganz verschiedenen Voraussetzungen. Bis diese Anschauung durchdringt, wird noch manche Zeit vergehen.

---

[1]) Anders manche Komponisten katholischer Konfession. Keineswegs so geduldig ist Beethoven in der Missa an dieser Stelle, und Schubert geht über die Stelle mit Schweigen hinweg. Vgl. Schnerich: Die kath. Dogmen bei den Wiener Klassikern. Z.f.M. 1926.

[2]) Die ältere Variante ist in vielen Klavierauszügen im Anhang beigegeben.

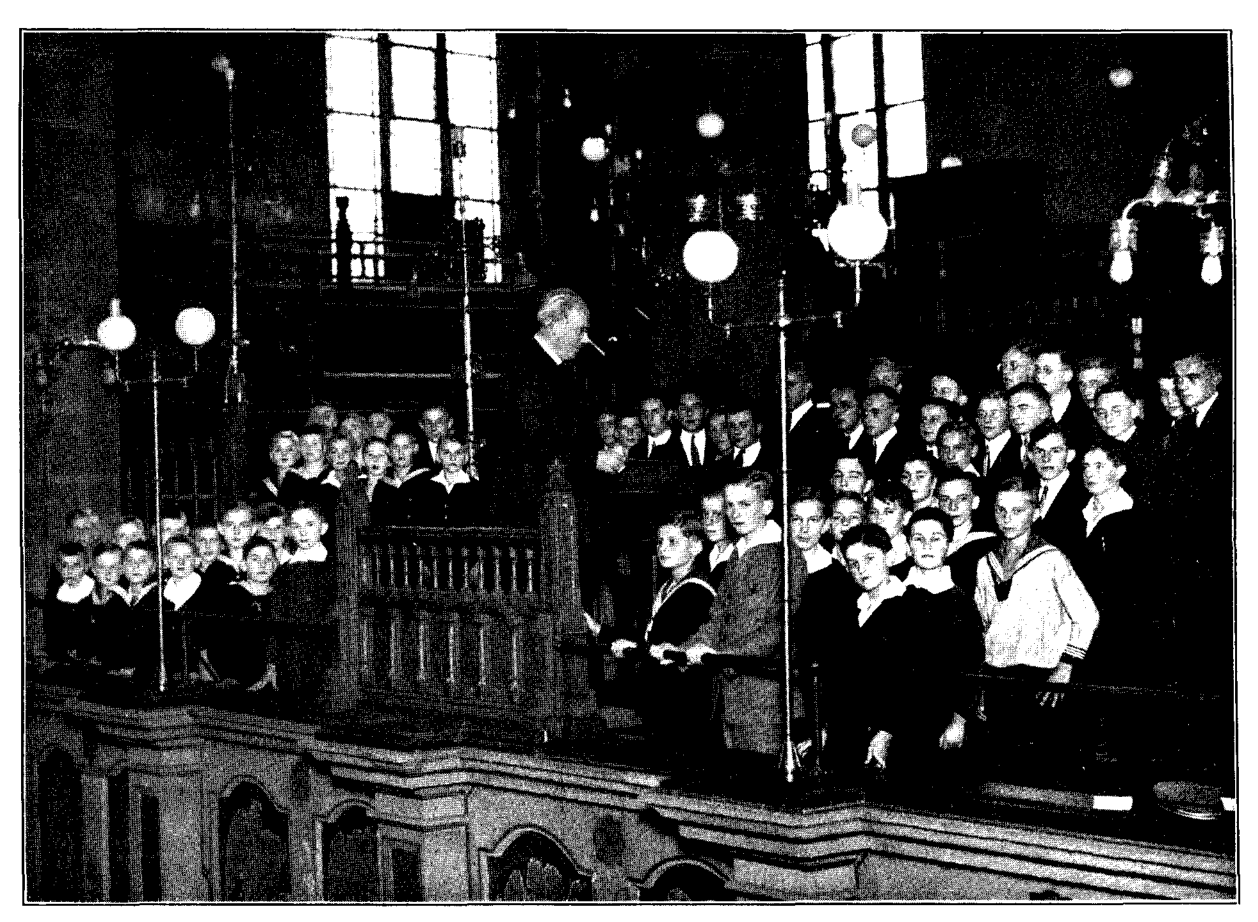
Vom musikalischen Leben in Palästina

Von Fritz Simon, Jerusalem

Die Völker des Ostens haben noch heute ihre ihnen eigentümliche Musik bewahrt, jenen „Singsang", der sich um ein paar Töne bewegt, ohne Anfang und ohne Ende, von starkem rhythmischen Gefühl getragen und mit näselnder Stimme vorgebracht oder auf primitiven Instrumenten gespielt, kurz eine Musik, die der Europäer nur mit innerem Widerstreben überhaupt als solche gelten läßt. Wer aber Verständnis für die „Stimmen der Völker in Liedern" hat, wird auch hier echte musikalische Bereicherung zu finden wissen. So sind zum Beispiel die Araber, die auch die Mehrheit der Bevölkerung in Palästina bilden, ein in ihrer Art sehr musikbegabtes und musikfreudiges Volk. Ganz ähnlich wie in Italien steht auch im Heiligen Lande der Volksgesang in hoher Blüte. Der einsame Hirte in den baumlosen Gebirgen Judäas bläst seine Flöte, ein Stück einfaches Rohr, dem sich vier, fünf sanfte Töne entlocken lassen, der Karawanenführer in den Sandwüsten des Südens, der Chausseearbeiter auf dem Lande, der Eseltreiber in der Stadt, sie alle singen eigentlich den ganzen Tag; keine Lieder im europäischen Sinne, sondern Rhapsodien, endlose Tonfolgen, zu denen der Text oft erst im Augenblicke des Vortrages gefunden wird. Wenn sich mehrere zusammenfinden, so dient einer gewöhnlich als Chorführer und es entspinnt sich ein musikalisches Rede- und Antwortspiel, das nicht selten mit Händeklatschen und rhythmischem Wiegen des Körpers begleitet, sich zu ekstatischer Wirkung steigert.

Im übrigen haben sich Reste dieser orientalischen Musik auch nach Europa verirrt. Die jüdischen Synagogenmelodien haben noch viel von ihrem ursprünglich östlichen Charakter beibehalten, und selbst ein so stark frisiertes Salonstück wie das ja recht bekannte „Kol Nidre" in der Bearbeitung von Bruch steht einem palästinensisch-arabischen Sang musikalisch viel näher als etwa einem deutschen Choral, eine Tatsache, die bei einem auch nur kurzen Aufenthalt in Palästina mit Deutlichkeit zu Tage tritt. Ein um so merkwürdigeres Spiel des Widerspruchs ist es, daß die Juden, die die asiatische Musik nach Europa gebracht haben, in Palästina, das ihnen nach dem Kriege als „nationale Heimstätte" geöffnet wurde, die europäische Tonkunst heimisch zu machen bemüht sind. Dieser Vorgang ist auf der anderen Seite wieder ein ganz natürlicher, da von den 100000 jüdischen Einwanderern, die sich seit dem Friedensschluß neu im Heiligen Lande niedergelassen haben, 90% aus Europa stammen und somit die musikalischen Traditionen Europas, in denen sie aufgewachsen sind und das Bedürfnis nach europäischer Musik mit sich brachten.

In den letzten acht Jahren, seit denen die jüdische Masseneinwanderung nach Palästina datiert, hat man sich mit vorbildlichem Eifer bemüht, diesem Bedürfnis nach guter Musik mit allen Kräften gerecht zu werden, wobei zu beachten ist, daß in einem Einwanderungsland, noch dazu in einem asiatischen, die Bedingungen für solchen „Luxus" nicht gerade leicht sind. Als erstes begann man mit der Gründung von Konservatorien in den größeren Städten mit jüdischer Bevölkerung (Jerusalem, Haifa und Tel-Aviv), die meist unter Leitung von Musikern, die ihre Ausbildung in Berlin, Paris, Moskau und anderen Musikzentren genossen haben, stehen. Die Konservatorien erfreuen sich regen Zuspruchs und sind im Begriff, eine musikfreudige junge Generation heranzubilden. Daneben schritt man zur Bildung von „Musikalischen Gesellschaften", deren Protektorat der englische Oberkommissar des Landes übernommen hat und die alljährlich sechs Konzerte für ihre Mitglieder veranstalten. Die Nachbarschaft Ägyptens mit seiner reichen Fremdensaison macht es dabei möglich, auch erste Kräfte nach Palästina zu bringen. So haben unter anderem Henry Marteau, Jascha Heifetz, Prihoda und Godowsky in Jerusalem konzertiert. Vor kurzem wurde, ebenfalls in Jerusalem, ein „Institut für neue Musik" eröffnet, das sich die Pflege moderner und modernster Tonkunst zum Ziel gesetzt hat. (Siehe Seite 517 der Z.f.M. 1927). Die Ergebnisse dieses immerhin interessanten Versuches bleiben abzuwarten, jedenfalls spricht es für den guten Geist, in dem das Institut zu



Atelier E. Hoenisch, Leipzig

„Motette“ unter Karl Straube in der Leipziger Thomaskirche



Atelier E. Hoenisch, Leipzig

Hermann Grabner

arbeiten gedenkt, daß seine Eröffnung durch eine vollendete Wiedergabe von Bachs „Kunst der Fuge“ gefeiert wurde.

Zu den wichtigsten Errungenschaften auf dem musikalischen Gebiet gehört aber die Hebräische Oper. Heute im fünften Jahre ihres Bestehens unter der aufopfernden Leitung von Herrn Golenkin, früherer Dirigent an der Moskauer Oper, ist sie von Athen bis Kairo das einzige stehende Operninstitut des nahen Ostens. Die Schwierigkeiten, die ihrer Gründung im Wege standen, waren unendlich. Ganz abgesehen von äußeren Gründen wie Geldmangel und dem Fehlen einer richtigen Bühne (die Aufführungen finden in mühselig dafür zurechtgemachten Kinotheatern statt!), mußten Solisten, Chor, Orchester und Ballett in anstrengender Kleinarbeit für diesen Zweck erzogen werden. Dazu kommt noch die Schwierigkeit der Sprache, des Hebräischen, das die Übersetzung der Libretti erforderte, wobei auf die für europäischen Gesang besonders mißgünstigen Kehl- und ch-Laute noch Bedacht genommen werden muß. Da die Oper keine staatliche oder städtische Unterstützung erhält und ganz auf eigene Kraft und die Hilfe von Kunstfreunden angewiesen ist, sind die gezahlten Gagen außerordentlich niedrig, ein Umstand, der die Qualität der verfügbaren Sänger natürlich ungünstig beeinflußt. Die Aufführungen stehen deshalb solistisch oft nicht auf der wünschenswerten Höhe, während andererseits Chor und Orchester schon zu achtbaren Klangkörpern zusammengewachsen sind. Letztere treten auch mit selbständigen Darbietungen an die Öffentlichkeit; so fand unlängst eine Aufführung von Haydns „Schöpfung“ statt, wahrscheinlich die erste in der Sprache der Schöpfung, die in Palästina wieder zu neuem Leben erwacht ist.

Neben der Oper erfüllt das Palästinensische Sinfonieorchester ebenfalls eine wichtige Aufgabe im musikalischen Leben des Landes. Seine Leistungen können sich schon durchaus mit denen von Orchestern etwa in deutschen Mittelstädten messen, und seine volkstümlichen Konzerte, die im Sommer unter freiem Himmel stattfinden, werden buchstäblich von Tausenden besucht. Während die Oper hauptsächlich italienische und französische Musik brachte (Aida, Troubador, Carmen, die Jüdin usw.), war das Beethovenjahr ein Triumphzug der deutschen Musik im heiligen Lande. Es wurde eingeleitet durch eine offizielle Beethovenfeier der Hebräischen Universität, bei der vor mehr als 2000 Zuhörern die Eroika, die fünfte Sinfonie und die Egmontouvertüre durch das Sinfonieorchester gespielt wurden. Die Aufführung fand in Gegenwart der obersten Behörden und des konsularischen Corps in einem der Universität benachbarten Freilicht-Amphitheater statt, das auf dem Berge Skopus gelegen, den Blick auf die heilige Stadt, den Jordan und das Tote Meer schweifen läßt. Eine Feier von einzigartiger Eindringlichkeit, in der sich Natur und Kunst zur Ehre des größten Schöpfers einten. Eine Kammermusikvereinigung brachte in einem mehrwöchentlichen Zyklus einen Ausschnitt aus Beethovens Trios und Quartetten, in den Schulen wurden besondere Feiern abgehalten, ja auch das so verachtete Grammophon wurde in den Dienst der Beethovenehrung gestellt, und so konnte man in Jerusalem für 20 Pfennig allabendlich etwas anderes aus Beethovens Werken hören, ganz abgesehen von den zahllosen privaten Hauskonzerten, die dem Kult des Meisters geweiht waren. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß das hiesige deutsche Generalkonsulat sich die Pflege der Musik, und vor allem natürlich der deutschen, ganz besonders zu eigen gemacht hat und in einem seiner Mitarbeiter, Herrn Eckertz, einen eben so guten ausübenden Musiker wie gerechten Musikkritiker besitzt.

So bietet sich das Bild eines überaus reichhaltigen musikalischen Lebens, getragen von einer Bevölkerungsschicht von 160000 Seelen, die dazu noch schwerer als anderswo um ihre Existenz zu ringen hat. Die Musik erfüllt eine wichtige Aufgabe bei dem Aufbau des Landes, sie bringt Schönheit und Freude in die Reihen der Arbeitenden. Eine heute noch ungeklärte Frage ist die der Schaffung einer eigentümlich nationalen palästinensisch-jüdischen Musik. Wo Juden produktiv Musik geschaffen haben — ihre reproduktiven Fähigkeiten werden ja wohl von allen Kritikern anerkannt, — haben sie im besten Falle gute europäische Musik gemacht. In Palästina wird man sich damit nicht begnügen, sondern die eigene volkstümliche Note zur Geltung zu bringen versuchen. Wichtige Vorarbeiten — denn um solche kann es sich bei dem heutigen Stand der Dinge nur handeln — wurden von dem leider früh verstorbenen

Komponisten Joel Engel geleistet, dessen Tod auch in diesen Blättern angezeigt wurde. Seine Orchesterschöpfungen, vor allem aber seine hebräischen Lieder im Volkston, die heute schon bei der Jugend und im Arbeiterstande heimisch geworden sind, bilden in ihrer Vereinigung von altem Erbgut und neuem Wollen einen ersten Schritt auf diesem Wege. Musik, diese internationalste und gleichzeitig nationalste Kunst, kann sich nur aus der tiefen Einheit von Volk und Heimat entwickeln, und so werden noch Jahrzehnte, ja Jahrhunderte vergehen, bis in Palästina auch eine jüdische Musik geschaffen sein wird.

Zur Charakteristik der Tonarten

Zwanglose Bemerkungen[1]) von Alfred Heuß

Die Frage, ob es eine Charakteristik der Tonarten gebe oder nicht, ist m. E. immer falsch gestellt worden. Man frage, würde man überhaupt von einer solchen reden, so es keine Musik in bestimmten Tonarten gäbe? Sicherlich nicht. Wovon müßte man aber zunächst reden? Ich denke, von der Musik, die in bestimmten Tonarten steht. Auf wen kommt es also an, so es eine Tonartencharakteristik gibt oder nicht? Das sind doch wohl die Komponisten, die das in die Welt gestellt haben, was als Tonkunst gilt. Und so ist die ganze Frage eine rein tonkünstlerisch-kompositorische, ein Außenstehender hat zunächst überhaupt keine Stimme, so wenig er einem Meister der Tonkunst Vorschriften zu machen hat, wie und was er komponieren soll. Jeder Theoretiker, der denn auch nicht in die Schule der Meister gegangen ist und aus ihren Werken seine Schlüsse gezogen hat, gleicht einem Schiffer, der sich nicht nach den Winden richtet, sondern ihnen sagt, sie sollten wehen, wie er es für gut finde; er ist also ein Narr. Wie wäre es also, wenn wir auch in dieser Frage einmal in die Schule der Meister gingen und unsere höchst nebensächliche Meinung, ob Für oder Wider, wenigstens zunächst an den Nagel hingen! Oder sind Außenstehende wirklich so beschränkt eingebildet, daß sie glauben, sie hätten in die Tonkunst tiefere Einblicke getan als gerade jene Männer, deren Schaffen uns in letzter Hinsicht immer ein wunderbares Geheimnis bleiben wird? Wollen wir also mit unsrer Meinung hübsch zu Hause bleiben?

Als erstes nochmals: es kommt auf die Musik an, die in irgendeiner Tonart steht, und erst in zweiter Linie auf die Tonart, in der ein Stück geschrieben ist. Stellt sich nun heraus, daß es den Komponisten vollständig gleichgültig gewesen ist, ob sie ein Tonstück in z. B. c-moll oder a-moll setzen — von äußeren Gründen, denen der Instrumentation usw., sei abgesehen —, so beweisen sie dadurch, daß diese Frage ihnen gleichgültig ist. Dem widersprechen nicht nur die Werke eines einzelnen Meisters, sondern — und dies ist das geradezu Wunderbare im Hinblick auf die verschiedene akustische Tonhöhe in den einzelnen Zeiten und, wie heute noch, bei einzelnen Völkern — auch die in den verschiedenen Zeiten seit der Herrschaft unsres temperierten Dur-moll-Systems. Trotz aller Abweichungen, den persönlich und zeitlich bedingten wie auch zufälligen, führt ein ziemlich gerader Weg von z. B. in Es-dur oder c-moll stehenden Stücken aus dem Ende des 17. Jahrhunderts zu solchen in unsrer Zeit, und es wäre eine ebenso lohnende wie nützliche Arbeit, diesen Weg an Hand charaktervoller Stücke aufzuweisen. Ungemein lehrreich ist es dabei zu ersehen, wie die in einer bestimmten Tonart stehenden Werke im Laufe der Zeit den Charakter einer Tonart bereichern. Ganz unerschütterlich steht entwicklungsmäßig jedenfalls fest, daß die Komponisten mit einer Tonart etwas mehr oder weniger Bestimmtes verbunden und von hier aus komponiert haben.

* * *

[1]) Diese Bemerkungen wurden für das Dezemberheft abgefaßt, da ein Artikel über die Frage sich zu einer Broschüre auswachsen wollte. Es sollte hier auch an die Beantwortung der Frage getreten werden, was die Tonkunst der Tonartencharakteristik verdankt und welche Einbußen sie erlitten hätte, würden die Komponisten nicht auf Grund einer Tonartencharakteristik gearbeitet haben. In jeder Beziehung ist für uns lediglich der künstlerische Standpunkt maßgebend.

Dr. Ungers Ausführungen gipfeln in folgenden zwei Punkten: 1. Eine Tonartencharakteristik gibt es deshalb nicht, weil die Tonhöhe starken Schwankungen ausgesetzt war. 2. Die Annahme einer Tonartencharakteristik rührt vom Notenbild her, ist also durch das Gesicht bedingt, das Ganze eine Sinnestäuschung.

Zu 2 zuerst eine Anmerkung: Wie, das Auge täuscht sich? Es sollte nicht für jeden Komponisten die Vorzeichnung von drei Kreuzen oder vier Been das gleiche Gesichtsbild sein? Ich denke, wenn die Tonartencharakteristik von etwas derart Wirklichem ausgegangen sein soll wie der Vorzeichnung, so müßte doch klarste Übereinstimmung herrschen, nämlich folgende, auch durch Dr. Unger (S. 82) verzeichnete: „Die Kreuze bedeuten ein Hinauf in der Stimmung, es wird immer wärmer und heißer, die B-Tonarten das Gegenteil, sie werden immer dunkler und trauriger." Stimmt dies wirklich? Zeigt nicht die Literatur, daß mit diesem Thermometer nicht auszukommen ist? So müßte z. B. in B-dur stehende Musik bereits einen recht belegten Charakter aufweisen. Es zeigt sich aber, daß sie zur lebendigsten gehört, die wir haben, es steckt mehr inneres Leben in solchen Werken, als z. B. in in G-dur stehenden. Das gehört ebenfalls zu den Geheimnissen des Problems. Denn erklären kann man Derartiges noch kaum. Jedenfalls kommt man mit dem Thermometer allein nicht aus, was nun eben zeigt, daß die Komponisten auch auf Grund anderer Einblicke in die Tonarten vorgingen.

* * *

Ein echtes c-moll-Stück weist — bei allen Verschiedenheiten des Tempos und der Individualität eines Künstlers — mit einem anderen, ebenfalls in c-moll stehenden, nicht deshalb Übereinstimmungen auf, weil es in c-moll steht — oder doch nur in zweiter Linie —, sondern deshalb, weil die Tongedanken c-moll-artig sind. Hoffentlich versteht man diesen Unterschied. Daher kommt die unbestreitbare Tatsache, daß es möglich ist, in z. B. in d-moll gespielter echter c-moll-Musik die Urtonart zu erkennnen. Derart hat sich auch die Entwicklung vollzogen. Jedes Land, oft jede Kapelle, jede Orgel, hatte ihre verschiedene Stimmung, aber die Komponisten hatten ihre mehr oder weniger bestimmte Vorstellung einer Tonart. Entweder erfanden sie aus einer bestimmten Tonart oder aber ein auftauchender, noch gar nicht tonartlich festgelegter Tongedanke enthüllte sein Wesen als zu einer bestimmten Tonart gehörig. Von Beethoven z. B. wird uns dies des bestimmtesten überliefert, jeder „tonartliche" Komponist kann es aus eigener Erfahrung bestätigen.

* * *

Als Hermann Ambrosius mir seine für mich ganz unmögliche Ansicht entwickelte, die frühere, in anderer Tonhöhe gespielte Musik müßte eigentlich in die heute übliche übergeführt werden, sagte ich ihm sofort, das sei Wasser auf Dr. Ungers Mühle. Unger hat diese unmögliche Ansicht denn auch für sich gebucht, dadurch aber überzeugend zu erkennen gegeben, daß er im eigentlich künstlerischen Sinne um die akustische Tonhöhe nicht herumkommt; sein Denken kreist um diese Nebensächlichkeit wie eine Motte um das Licht. Denn das zeigt ja eben die Geschichte, daß es ihr auf die vorgestellte, nicht aber auf die akustische Tonhöhe ankam.

* * *

Reizend ist Ungers Bemerkung auf S. 626, daß Chopin, seinem melancholischen Wesen entsprechend, den B-Tonarten besonders geneigt gewesen sei. Also doch! Sein Grundwesen stimmte also mit etwas überein, was nach Unger auf einer Sinnestäuschung beruht! Ähnlich verhält es sich mit andern Komponisten. Sollte sich Bach wirklich versehentlich in die zwei Mollkreuze verliebt haben, weil er diese Tonart so sehr bevorzugt? Und Mozart mit seiner Dämonie für zwei Moll-B? Müssen alle derartigen Tatsachen nicht auch darüber nachdenken lassen, daß es mit den Tonarten seine tiefe Bewandtnis hat, für diejenigen vor allem, die in die Tonkunst Blicke getan haben, von denen der gewöhnliche Sterbliche höchstens etwas ahnt, nämlich die großen Meister?

* * *

Ein kleines Gespräch. Wagner geht mit einigen Schülern über die Rheinbrücke von Mainz und summt fortwährend vor sich hin. Plötzlich bleibt er stehen und singt das eben erfundene Meistersingerthema und fragt dann schmunzelnd: Na, Kinder, wißt ihr, was dieses C-dur-Thema soll?

Einer der Jünger (mit absolutem Gehör): Aber Meister, Sie haben das Thema in A-dur gesungen!

Wagner, ihn wütend anschauend: Esel, unmusikalischer Dummkopf mit deiner Stimmgabel im Leib. Merkst du nicht, daß dies nur ein C-dur-Thema sein kann, und blase ich es in Fis-dur oder Gis-dur!

* * *

Bekanntlich war Beethoven von der Tonartencharakteristik denkbar überzeugt, die Tonarten waren für ihn etwas derart Lebendiges, daß er Menschen mit Tonarten verglich; so war z. B. Klopstock für ihn Des-dur, dieses wieder maestoso. Noch wesentlicher erscheint mir, daß er ein geradezu unheimlich feines Gefühl dafür hatte, in welcher Tonart ein Musikstück seinem Charakter nach zu stehen hatte, und zwar auch die Musik anderer. So deute ich mir nach dieser Seite hin auch ein uns von Schindler überliefertes Gespräch über unsere Frage mit Dr. Kanne. Beethoven hätte sicher sagen können, daß ein echtes, ihm unbekanntes C-moll-Stück, das ihm aber z. B. in b-moll vorgespielt wurde, in c-moll zu stehen habe.

* * *

Den vorgestellten Tonartencharakter bezweifelt auch Dr. Unger nicht ganz, erwähnt ihn wenigstens in seinem zweiten Artikel. Da er von künstlerischen Vorstellungen offenbar sehr wenig hält, erscheint ihm die Angelegenheit auch ziemlich nebensächlich. Er gibt sogar — wie gnädig — zu, daß viele Tondichter bestimmte Themen am natürlichsten in bestimmten Tonarten erfunden haben. Vielleicht nirgends gibt sich Dr. Unger in dieser Frage schärfer zu erkennen als hier. Was so fest steht wie irgend etwas, die Vorstellung der Tonarten in den Köpfen selbst von Komponisten, die eine reale Tonartencharakteristik ablehnen, tausendfach bewiesen durch Werke, läßt er als gewisses Moment immerhin gelten, um es aber sofort wieder kräftig abzuschwächen. Beruht nun aber nicht die ganze echte Kunst auf Vorstellung, hat platte, gewissermaßen akustische Wirklichkeit für sie Bedeutung?

* * *

Ein Tonarten-Experiment: Mir schien es vor nicht langer Zeit, als müßte eigentlich der langsame D-dur-Satz in Beethovens großem B-dur-Trio op. 97 in Des-dur stehen, zusammengehörend mit anderen feierlichen Sätzen dieser Art. In dieser Tonart spielte ich ihn auch. Als ich bemerkte, daß sich im Nebenzimmer zwei junge, auch der Musik beflissene Menschen befanden, rief ich ihnen zu, sie möchten einmal aufpassen und mir sagen, welche Fassung des Melodiethemas ihnen besser gefalle, die erste (höhere) oder die zweite (tiefere). Die beiden kannten, was vorbemerkt sei, weder das Thema, noch besitzen sie irgendwie das absolute Gehör. Mir war es nun unmittelbar darum zu tun, ihnen die Des-dur-Ausgabe möglichst ans Herz zu legen, und da sie mir auch die liebere war, spielte ich sie ersichtlich besser als die originale, übrigens beide mehrmals. Als ich ins andere Zimmer kam und die beiden fragte, teilten sie mir verlegen mit, sie hätten wohl bemerkt, daß die tiefere Ausgabe die richtige sein müsse, sie könnten aber trotzdem nicht anders sagen, als daß ihnen die andere (also originale) besser gefallen habe. Über diese Antwort war ich denn doch sehr erstaunt, denn an Beeinflussungsversuchen hatte ich es wirklich nicht fehlen lassen, die beiden hatten auch wohl bemerkt, was das „richtige" sein solle, aber das Gefühl entschied sich trotzdem anders. Ich bin auch tatsächlich wieder von meiner Des-dur-Ansicht abgekommen und habe über langsame D-dur-Sätze des späteren Beethoven nachgedacht. Dieses feierliche D-dur Beethovens ist tatsächlich etwas besonderes; es hat wohl die Feierlichkeit von Des-dur, glüht aber

in einer ganz besonderen Art, man kann es ein ganz durchgeistigtes D-dur nennen. Gustav Mahler hat mit diesem D-dur im Schlußsatz seiner dritten Sinfonie geradezu ergreifend schön gearbeitet.

Für Dr. Unger sind nun derartige Ergebnisse einfach nicht vorhanden. Paul Mies brachte ein ähnliches Beispiel — das Ges-dur-Impromptu von Schubert; hieraus entwickelte sich auch die ganze Erörterung —, das Dr. U. durch geradezu lächerlich spitzfindige Gründe zu widerlegen suchte. Man könne derartige Versuche nur auf einem neuen Klavier unternehmen, weil die Filze der schwarzen Tasten weniger gebraucht seien und die Töne in Ges-dur weicher klängen als in G-dur. Als ihm in der Diskussion zugerufen wird, daß das gar nicht stimme, der betreffende derartige Versuche aber auch auf einem ganz neuen Instrument gemacht habe, läßt sich Dr. U. auf ihm jedenfalls völlig subaltern Erscheinendes gar nicht mehr ein. Stephani bringt in seiner Schrift über die Frage weitere Beispiele, Dr. U. sieht und will sie nicht sehen oder er verdächtigt kurzweg. Beethoven war ein feurigster Bekenner der Tonartencharakteristik, was wir auch ohne seine Auseinandersetzungen mit Dr. Kanne wissen. Mit Ungers Hauptgrund gegen die Annahme einer Tonartencharakteristik, die Verschiedenheit der Stimmungen, arbeitete schon dieser Mann, ohne Beethoven auch nur im geringsten zu überzeugen. Was nun Schindler von diesen Gesprächen mitteilt, erscheint Unger „sehr unklar überliefert"; damit ist Beethoven als Zeuge erledigt. Ähnlich erginge es Helmholtz, so Unger überhaupt auf ihn zu sprechen käme. Ob größte Musiker oder größte Akustiker, das gilt bei Dr. Unger nichts, einwandfreie Ergebnisse, vor denen wir alle als vor Geheimnissen stehen und sie tatsächlich nicht wissenschaftlich erklären können, werden einfach als nicht vorhanden erklärt, und wer nicht Dr. U.s Meinung ist, glaubt an „faulen Zauber", vertritt finsteres Mittelalter usw. Auf dieser Grundlage, die die ersten Köpfe einfach als subaltern einstampft, läßt sich natürlich auch nicht disputieren, zumal wenn zur Hauptsache gar nichts vorgebracht wird, als was schon seit über hundert Jahren von Gegnern der Tonartencharakteristik gesagt worden ist. Wir anderen stehen, wie gesagt, in vielem hier vor Rätseln, das mitgeteilte Experiment gab auch mir, dem die künstlerische Vorstellung der Tonarten weit wichtiger erscheint als eine an die absolute Tonhöhe gebundene Tonartencharakteristik, wieder allerlei zu denken.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die „Internationale Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe Berlin" veranstaltete einen Ersten Kammermusikabend, dessen Eckpfeiler eine Lyrische Suite von Alban Berg und das Dritte Streichquartett op. 30 von Arnold Schönberg bildeten. Im Zentrum des Abends stand die Darbietung einzelner Teile aus einem „Liederzyklus für hohe Stimme und Klavier" von Hanns Eisler, der den Titel „Zeitungsausschnitte" trägt. Um von dem Niveau der Texte, die hier „komponiert" sind, den Lesern der „Zeitschrift für Musik" einen Begriff zu geben, sei mir gestattet, zwei charakteristische Proben zu geben.

Mariechen.

Mariechen, Du dummes Viehchen!
Ich reiße Dir ein Beinchen aus,
Dann mußt Du hinken
Auf Deinem Schinken.
Dann kommst Du ins Städtische Krankenhaus,
Da wirst Du operiert,
Mit Schmierseife eingeschmiert.
Dann kommt der Deutsche Männerchor,
Der singt Dir ein schönes Liedchen vor.
Mariechen, Du dummes, dummes Viehchen!

Eine zweite Probe (die wir unseren Lesern leider nicht ersparen können) lautet:

Predigt des Feldkuraten.

(Aus einer Romanbeilage „Schweyk“ von J. Hassek).

„Das wird sehr fein sein“, wie der Herr Feldkurat gesagt hat, „wenn der Tag zur Neige geht und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen über dem Berge untergeht, und auf dem Schlachtfelde“ wie er gesagt hat, „das letzte Röcheln der Sterbenden zu hören sein wird. Der letzte Atemzug sterbender Pferde und das Jammern der Bevölkerung, wenn ihr die Hütten über dem Kopfe brennen. Ich hab' das sehr gern, wenn Leute so blödeln, wie verrückt.“

Ich denke, daß diese Beispiele genügen! Es ist nicht weiter verwunderlich, daß Herr H. H. Stuckenschmidt in seiner „Notiz für Befremdete“ die Komposition dieser Texte zu rechtfertigen sucht: „Daß Hanns Eisler sich Liedertexte aus Druckschriften des täglichen Bedarfs (Zeitungen etc.) wählte, geschah weder aus Snobismus, noch aus Originalitätssucht, noch aus dem Trieb, aufzufallen. Wer mit üblicher Lyrik nichts anzufangen weiß, in seiner ganzen Kunst aber leidenschaftlich den Anschluß an die Zeit sucht, entdeckt in Annoncen und Zeitungsberichten echtere, sachlichere Empfindung, als in Versen auf Büttenpapier. Was bei der Vertonung dieser Texte durch Eisler entstand, ist nicht Ausdruck einer Stilmanier, sondern einer neuen künstlerischen Weltanschauung“[1]).

Als „Befremdeter“ gebe ich zur „Notiz“, daß die Musik, unter welche die Texte von Herrn Eisler gesetzt worden sind, soweit ich sie hören konnte, — ich habe die Widerstandskraft nur für drei dieser „Zeitungsausschnitte“ aufgebracht, mein Urteil beschränkt sich daher nur auf diese — ebenso scheußlich und geschmacklos ist, wie die Texte — von grotesker Wüstheit, eine krasse, aufgedonnerte Phraseologie, deren Höhepunkte kanaillenhaft gekrischen werden müssen, eine Aufgabe, der sich Frau Margot Hinnenberg-Lefèvre mit wahrhaft selbstmörderischem Eifer unterzog.

Die Episode der „Zeitungsausschnitte“ ist hier mit vollem Bedacht ausführlich behandelt worden, da sie als Kulturdokument einer niedergebrochenen, ja geradezu gaminhaften Kunstauffassung verdient, für die Zukunft festgehalten zu werden.

Wie verhielt sich nun das liebe Publikum, das den Saal der „Meister“ sensationssüchtig besetzt hielt, gegenüber den Eisleriana? Natürlich, es ließ sich von der „Notiz für Befremdete“ imponieren! Sie war in ihrer kümmerlichen Phrasenhaftigkeit so recht dazu angetan, etwa auftauchende Bedenken oberflächlicher Fortschrittsphilister zu zerstreuen. Vor dem schweren Geschütz der „Weltanschauung“ hieß es kapitulieren! Man kapitulierte und — klatschte Beifall. „S'ist in Berlin so Sitte! Chacun à son gout“.

Nun, das Großstadtpublikum, das die Konzerte der „I. G. N. M.“ besucht, braucht sich auf diesen Beweis seiner „Vorurteilslosigkeit“ gegenüber tönenden Fäkalien nichts einzubilden. Ein Sieg der „Aufrichtigkeit“ war es nicht! Gefallen hat der Unfug der „Zeitungsausschnitte“ natürlich Niemandem. Aber als „rückständig“ gelten wollte Keiner!

Da hat das Publikum in der Provinz denn doch mehr moralischen Mut gezeigt! In München-Gladbach wurde vor kurzem Paul Hindemiths „Konzertmusik für Blasorchester“ zum ersten Mal aufgeführt. Um den Gladbachern Gelegenheit zu geben, das Werk genauer kennen zu lernen, wurde es zweimal hintereinander aufgeführt. Der sehr vernünftige Appell an die Hörer im Programm lautete folgendermaßen: „Diejenigen Besucher, die von der Wiederholung keinen Gebrauch machen wollen, werden gebeten, den Saal nach der ersten Aufführung möglichst ohne Störung zu verlassen“. Was geschah nun? Kaum war der letzte Ton verklungen, als sich fast die gesamte Zuhörerschaft erhob und — wie der Chronist aufgezeichnet hat, „in feierlicher Prozession“ — zum Ausgang wallte — eine secessio ex monte insacro, die denn doch zu denken gibt! Übrigens ist man, nebenbei gesagt, auch in Wien natürlicher und aufrichtiger wie in Berlin! Dort läßt man sich kein X für ein U vormachen. Die Wiener haben vor kurzem Hindemiths „Orchesterkonzert“ op. 38 mit Pfeifen begrüßt! Wenn wir auch dieser Form der Ablehnung nicht das Wort reden — energisches Zischen hätte auch seinen Zweck erfüllt! — so muß

[1]) Daß zur Rechtfertigung von zum Himmel stinkenden Geschmacklosigkeiten gleich eine neue „Weltanschauung“ bemüht wird, ist wirklich allerliebst.

man sich doch darüber freuen, daß die Wiener sich durch das blöd-fanatische Geschrei „Fortschritt um jeden Preis“ in ihrem gesunden Gefühl für das, was echt, und was unecht ist, nicht im geringsten verwirren lassen. Das war in der Stadt Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts auch gar nicht anders zu erwarten.

Wir verlassen die Niederungen modischer Geräusche, den Tummelplatz lärmender Pseudogenies — wie bald werden diese Konjunktur-Popanze abgewirtschaftet haben! — und steigen in das Reich der Musik empor. Hier begegnen wir zwar keinen „Notizen für Befremdete“, dafür aber — künstlerischen Erlebnissen.

Zwar wollte — um mit den Ereignissen auf der Opernbühne zu beginnen — von Verdis „Luisa Miller“, die nach dem Aufgebot an glutvoller, in vielen Teilen höchst charakteristischer und ungemein dramatischer Musik erwartete zwingende Wirkung sich nicht einstellen. (Deutsche Uraufführung in der Staatsoper unter der musikalischen Leitung Fritz Zweigs.) Dies lag nicht so sehr an der Italienisierung eines uns ans Herz gewachsenen urdeutschen Dramas („Kabale und Liebe“), als daran, daß man es sich angelegen sein ließ, bei der Rückübertragung des italienischen Textes ins Deutsche, „die äußeren Umstände, unter welchen sich das Stück abspielt, nach Möglichkeit dem Schillerschen Vorbild zu nähern“. Hierdurch wurde der Zwitter-Charakter der aus deutschem und italienischem Empfinden gespeisten Handlung, den selbst Verdi trotz des Versuchs, alle deutschtümlichen Momente radikal zu tilgen, nicht zu überwinden versucht hat — ganz unnötiger Weise unterstrichen.

Welche Fülle an dramatischer Musik die Partitur Verdis birgt, ist erst kürzlich von Dr. Georg Göhler an dieser Stelle auseinandergesetzt worden. Wie gerade der deutsche, bei aller Italienisierung nicht vollkommene unterdrückte Empfindungseinschlag dem italienischen Maestro Anregungen zu prägnanter, musikalisch sehr wertvoller Charakteristik gegeben hat, brauche ich daher nicht mehr zu betonen.

Daß „Luisa Miller“ trotz ihrer starken positiven Eigenschaften nicht die Wirkung auslöste, die man erwarten durfte, lag im wesentlichen daran, daß der weitaus überwiegende Teil der aufgebotenen Gesangskräfte den Anforderungen, welche der Stil Verdis nun einmal stellt, nicht genügend gewachsen war. Das (man muß schon sagen) System Klemperers, ein Opernensemble mit Durchschnittskräften zu bestreiten, ist grundfalsch. Wir reden wahrhaftig dem leidigen Starsystem nicht das Wort! — das brauchen wir nicht zu betonen! Eine Verdi-Oper kann aber überdurchschnittlicher Gesangskräfte nun einmal nicht entraten. Die musikalische Einstudierung war übrigens sehr sorgfältig. Das Orchester spielte unter Fritz Zweig (der für die Auswahl der Sänger und den Stil der Darstellung ja nicht verantwortlich war) ausgezeichnet.

Daß die „Städtische Oper“ vor kurzer Zeit Stravinskys Märchenoper „Die Nachtigall“ und sein Ballett „Feuervogel“ herausgebracht hat, kann ich vorläufig nur registrieren. Ich habe den Aufführungen bisher nicht beiwohnen können. Bereits vor längerer Zeit ist Debussys „Pelleas und Melisande“ unter Bruno Walters Leitung in Szene gegangen (Erstaufführung in der „Städtischen Oper“). Dem Werk, dessen impressionistischer Charakter unserem Empfinden heute ferner wir je liegt, fand eine höflich-matte Aufnahme. Für seine mimosenhaften Farbwirkungen erwies sich das große Haus der „Städtischen Oper“ als ungeeignet. Seine Weiträumigkeit nötigte zu einem Aufführungsstil, der die zarten Linien der Musik in allzu scharfen, harten Konturen aufleuchten ließ. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß der Eindruck der Oper den der Berliner Erstaufführung in der Hans Gregorschen Oper (im Jahre 1908) nicht erreichen konnte.

Unter den Chorkonzerten ist neben der hier wiederholt gewürdigten Aufführung der unter dem Namen „Weihnachtsoratorium“ zusammengefaßten Kantaten Bachs durch die Berliner Singakademie unter Georg Schumanns Leitung — sie erfreute dieses Mal durch strenge Wahrung der Caesuren im Vortrag der Choräle —, dreier Kantaten von Bach: „Nun komm' der Heiden Heiland“, „Sie werden aus Saba kommen“ und des „Magnificat“ gedacht. Ihre Wiedergabe durch den Chor der Staatlichen Hochschule für Musik zeigte die prägnante Charakteristik und die lebendige Kraft, die Siegfried Ochs seinen Choraufführungen zu verleihen weiß. Der Vortrag des Chorals „Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir getrost in Deine Hände“ streifte

allerdings, in allzu krassem Crescendo geboten, bereits die Sphäre des Effektes. Während der Berliner Lehrergesangverein unter Hugo Rüdels impulsiver Leitung sich vortrefflich gesetzter Chöre des jüngst verstorbenen Berliner Komponisten Walter Moldenhauer mit vollem Gelingen annahm, zeigte der Prager Männerchor „Smetana" in klangschön gesungenen Chören von Novak, Suk, Vomacka und Ostrzil vollkommene Einheit und angeborene Natürlichkeit des Singens (Chormeister Professor Spilka).

Über die Orchesterdarbieteungen unter Furtwängler, Walter, Klemperer und Kleiber darf der Bericht, nach dem diese Dirigenten hier wiederholt charakterisiert worden sind, ausnahmsweise wohl einmal zur Tagesordnung übergehen. Als einer neuen Erscheinung sei des jungen Dirigenten Jascha Horenstein gedacht, der, als sehr zielbewußter Chordirigent bereits bekannt, mit der Leitung der V. Sinfonie von Mahler an der Spitze der Berliner Philharmoniker ein verheißungsvolles Gesellenstück vollbrachte. Man darf den in Aussicht stehenden weiteren Proben seines Könnens mit Interesse entgegensehen. — Unter den neuen Kammermusikvereinigungen war die musikalische Qualität des Leipziger Genzel-Quartetts nicht zu erkennen, da die Herren es bei dem Vortrag unkontrollierbarer Werke (A. Casella, Tansman und Krenek) bewenden ließen. Das Budapester Trio zeigte im Vortrag des B-Dur-Klaviertrios op. 11 von Beethoven besten Musiziergeist.

Ein Paul Graener-Liederabend der Konzertsängerin Lotte Meusel mit dem Komponisten am Flügel machte uns mit neuen „Galgenliedern" nach Texten Morgensterns bekannt. Sie zeigten — bei größter Sparsamkeit der angewandten Mittel — die geistige Beweglichkeit und den Witz Paul Graeners in vorteilhafter Ausprägung.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: „Jonny spielt auf". Oper in zwei Teilen von Ernst Křenek. Prinzipiell muß man mit dieser Oper in zweierlei Hinsicht einverstanden sein. Erstens, bezüglich der Stoffwahl, die ohne moralinsaure Bedenken (mit solchen wären z. B. auch „Richard III." und „Die Räuber" nicht geschrieben worden) herzhaft in das bunte Leben der Gegenwartsmenschheit hineingreift und dadurch eine Anzahl „interessanter" Charaktere und noch nicht abgenützter Milieus auf die Bühne bringt, die dem Publikum aus der täglichen Erfahrung bekannt sind; durch welche Aktualität gewiß in beträchtlichem Maße der ungewöhnlich große und rasche Erfolg dieses Werkes hervorgerufen worden sein dürfte. Zweitens wegen der kompositionstechnischen Struktur, die sich ebenso von der ehemaligen lähmenden Orchesterhypertrophie wie von den asketisch-abstrakten Doktrinen der zeitgenössischen Impotenz freihält und zu dem von Kino und Revue beeinflußten Textbuche eine die Handlung nicht wesentlich aufhaltende Illustrationsmusik liefert (nach dem Libretto und dem Klav.-Auszug stellte ich mir das Tempo zwar noch lebhafter vor als es die Aufführung zeigte), die freilich von seelischem Gehalt und daraus fließender Kraft und Eigenart der Erfindung nicht sehr beschwert ist. Knapp zweimal, daß man ein wenig von ihr berührt wird: im 1. Auftritt des zweiten Teiles und in der zweiten, symbolisierenden Gletscherszene, während die übrigen ernsten Partien sich in ihrer saloppen Konstruktion recht dürftig und trocken ausnehmen. Die da zumeist grassierende Diskrepanz der Harmonien und Stimmen wird in den dem nach guter alter Buffotradition gebildeten heiteren Pärchen Jonny-Yvonne zugeteilten Gesangs- und Tanznummern wohlweislich vermieden, und der Theaterbesucher kann diesmal sogar mit einer Art Schlagermelodie (die sicher weniger ambitiösen Nelson, Nicholson, Stolz usw. sind, was Originalität der Melodien anlangt, unserem Komponisten auf diesem Gebiete jedoch weitaus über) im Ohr und in der Erinnerung an ein Ausstattungsfinale den Musentempel verlassen; was man „die Leute mit der Kotzen fangen" nennt. Wie gesagt, die Tendenzen sind, weil sie das der Operngattung allein Vernunftgemäße wieder zur Geltung zu bringen trachten, in diesem Fall zu loben, die tonsetzerische Ausführung aber läßt so manchen Wunsch offen; welcher Mangel Křeneks Arbeit auf das Niveau eines äußerlichen Requisitenstücks (logischen Erwägungen hält auch der Handlungsaufbau nicht

stand) herabzudrücken geeignet ist und wohl ein Dauerdasein vereiteln wird. Ich bin neugierig, wie viele Aufführungen man davon in Wien erlebt, wo die Hörerschaft gerade in musikalischem Belange hohe Anforderungen an das Operngenre stellt. Darstellung und Inszenierung waren höchst sehenswert. Jerger machte den Spitzbuben Jonny beinahe sympathisch, Pataky-Max, Duhan-Daniello, Vera Schwarz-Anita, Frau Schumann-Yvonne boten jeder und jede ein Kabinettstück; die schwierige Regie löste Dr. L. Wallerstein im Verein mit dem Schöpfer der stimmungsvollen Dekorationen, Prof. Strnad, in glänzender Weise, und Kapellmeister R. Heger ließ die mancherlei glücklichen koloristischen Momente der Partitur deutlich aufscheinen. Alles in Allem: es war eine ganz lehrreiche, aber eigentlich wenig unterhaltsame Begebenheit. Die „Haller Revue" anno 1926 gefiel mir besser.

Aus dieser modernen Trubelatmosphäre ins ferne, holde Wunderreich der Märchen versetzte einen die Salzburger „Kinderoper", die, von Oskar Günther gedichtet, von Friedr. Frischenschlager vertont, König und Königin, ihre von einem bösen Zwerg geraubte Tochter, und ihren Prinz-Befreier, ein Sonntagskind, in den Mittelpunkt einer einaktigen Aktion stellt. Nichts lieblicher, als Knaben und Mädchen von 5—12 Jahren diese auch den Chor stark beschäftigende Geschichte in unverkümmerter Naivität tragieren zu sehen und tadellos singen zu hören. Die für Klavier geschriebene Musik weiß trotz der gebotenen Schlichtheit des Ausdrucks durch feinsinnige Harmonik und reiche Abwechslung in den Motiven, Begleitfiguren und Tonformen (selbst das Melodram wird höchst geschickt verwendet) scharf zu charakterisieren und einen wohltuenden melodischen Zauber über das Ganze zu breiten. Vorausgehend gaben vom selben Komponisten in gleich reizvoller Weise neubearbeitete Volks- und Kinderlieder diesem „Reigenchor des Mozarteums" außerdem Gelegenheit, sich in deren pantomimischer Wiedergabe nach Herzenslust auszuleben.

Ebenfalls nach Herzenslust zischte und pfiff das Stammpublikum der „Philharmonischen Konzerte" Hindemiths „Konzert für Orchester", vier Sätzchen von zusammen etwa zehn Minuten Spieldauer, aus, welches Furtwängler zwischen Schuberts „Unvollendeter" und Tschaikowskis 5. Sinfonie den Wienern glaubte bekanntmachen zu müssen. Diese fanden sogleich das passende Witzwort: „Hin damit" für besagte von keinem Fünkchen irgendeiner Inspiration erhellte kakophone Absurdität, dergleichen nur auch die paar entwicklungswürdigen Keime des Neutönertums in Verruf und zum Absterben bringen kann.

Als allzuzahm und farblos dagegen erwies sich H. W. Waltershausens 3teilige „Krippenmusik" op. 23: Siziliano, Choral, Marsch, welche im 4. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde ihre hiesige Erstaufführung erlebte. Ebendaselbst erwarb sich Alice Ehlers aus Berlin mit dem Vortrag des Konzert-Rondos D-dur von Mozart auf dem zirpenden Cembalo viel Anerkennung, und der Dirigent R. Heger schloß mit einer äußerst persönlich-plastisch und schwungvoll herauskrystallisierten Reproduktion von R. Strauß' erfreulicherweise immer noch unverbrauchtem „Till Eulenspiegel". Was sonst solistisch wie korporativ musiziert wird, bewegt sich hier wie überall im ausgefahrenen Gleise des die Standardwerke der Literatur umfassenden Allerweltprogramms, deren Erklingen daher weder an Weihe noch an Wirksamkeit gewinnt. Wenn eine Schöpfung vom Range der Tschaikowskischen „Pathetique", dieser ergreifende Schwanengesang eines unglücklichen Künstlers, zwei- bis dreimal im Monat heruntergefiedelt wird, wendet man sich mit Grausen von einer „Kunstpflege", die sich für Neues nur gegen Bezahlung interessiert und das Alte schablonenhaft zutode schindet.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Die diesem Hefte beigegebenen beiden Musikstücke stammen von zwei Leipziger oder doch in Leipzig lebenden Komponisten. Kurt Kern ist Österreicher und hat vor allem Kammermusikwerke geschrieben. Seine Sarabande für Violine und Klavier wird unsern Violinspielern sehr willkommen sein, da sie in ihm ein dankbares Vortragsstück von wirklichem Wert finden werden. Auf breitem harmonischem Grunde erhebt sich eine wohlgeformte, konzentrierte Melodie mit echt aus der Violine erfundenen Doppelgriffen; dabei hat die Melodie zugleich Improvisatorisches, das nun aber doch auf fester Formung beruht.

Curt Beilschmidt, von dem letzthin eine Oper (Der Tugendwächter) mit entschiedenem Erfolg zur Aufführung gelangte, gibt in seinem Klavierstück ein Beispiel deutschen musikalischen Impressionismus! Auch wer für Impressionismus nicht viel übrig hat, wird sich gern einmal mit einem derartigen Stück beschäftigen wollen, zumal wenn es, wie hier, auch mit musikalischen Qualitäten reinerer Art aufwartet. Natürlich bedarf derartige Musik eines besonderen Vortrags, wie sie ein gutes Instrument voraussetzt.

Von den „Thomanern" haben wir noch nie ein Bild gebracht, das sie in der Thomaskirche unter Leitung Straubes zeigt. Hier ist eins, und man wird seine Freude an ihm haben. — Dann findet sich noch das Bild Dr. Hermann Grabners, der als Komponist immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und dessen häufig aufgeführtes Weihnachtsoratorium ein Werk ist, das auch einen Einzelnen beschäftigen müßte.

Neuerscheinungen

Melodies populaires Serbes (Serbie du Sud), recueilles par V. R. Georgewitsch, Introduction par E. Closson. 8⁰, 154 S. Skoplje 1928.

Alfred Lorenz: Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. 8⁰, 123 S. Max Hesses Verlag, Berlin W 15. 1928.

Adolf Steiner: Friedrich Hegar, sein Leben und Wirken, 116. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. Kl. 4⁰, 51 S., einschließlich eines Verzeichnisses aller gedruckten Kompositionen und Bearb. von Hegar. Zürich 1928, Art. Institut Orell Füßli.

Hermann Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik. 8⁰, 235 S. mit Notenbeisp. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Prof. Dr. E. W. Scripture: Anwendung der graphischen Methode auf Gesang und Sprache. 114 S. und 72 Figuren im Text. Leipzig 1927, Joh. Ambrosius Barth.

Hermann Waltz: Aus der Praxis des erziehenden Klavier-Unterrichts. 277 Aphorismen über Ästhetisches, Pädagogisches, Methodisches, Theoretisches, Technisches und Allgemeines. 8⁰, 210 S. Krefeld 1927, Druck und Verlag von Gustav Holms.

Jos. G. Scheel: Lösung des Stimmproblems? 8⁰, 89 S. 4 Bildtafeln u. Zeichnungen. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg.

E. Paccagnella: Estetica e psicologia musicale. Considerazioni pratiche sulla creazione, interpretazione ed esecuzione dell' opera musicale. 8⁰, 30 S. Mailand 1927, Pubblicationi: della Rivista „Nuova didattica e pedagogia musicale".

Jaap Kool: Tanz-Schrift. Gr.-8⁰, 27 S. 1927. Edition Allard, Sèvres S. u. O., 50 rue de la Monesse.

Heinrich Kralik: Neunte Symphonie von Ludwig von Beethoven. Ein Führer durch das Werk. Kl.-8⁰, 46 S. Tagblatt-Bibl., Steyrermühl-Verlag, Wien I, Wollzeile 20. — Eine brauchbare, kurze, vor allem auf einer Abhandlung Heinr. Schenkers basierende Form- und Themenanalyse; auf den Inhalt des Werkes wird jedoch kaum eingegangen, gleichsam als Ersatz dafür aber eine ausführliche historische Einleitung beigegeben.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1928. Herausgeg. vom Hauptausschuß des D. S. 8⁰, 188 S. 1928, Wilh. Limpert Verlag, Dresden-A. 1, Marienstr. 16. — Das mit zahlreichen Bildern geschmückte Jahrbuch gliedert sich in die 5 Abschnitte: Gliederung, Einrichtungen, Leben, Aufgaben und Bestand des Bundes, von denen der Abschnitt „Bundesaufgaben" eine Reihe allgemein interessierender kleiner Aufsätze künstlerischen, historischen, kulturellen und erzieherischen Charakters aus der Feder bekannter Musikschriftsteller, wie Richard Wicke, Rob. Hernried, Dr. W. Altmann, Dr. P. Mies, Wilhelm Matthes u. a. enthält. Die auf künstlerische Reinheit und zeitgemäße Auffrischung des Männerchors hinarbeitenden Bestrebungen des D. S. kommen auch in diesem Jahrbuch deutlichst zum Ausdruck.

Deutsches Lied 1928. Abreißkalender mit Bildern, herausgeg. von Wilh. Pech, Wilh. Limpert, K. Hammerschmidt. Ebenda. — Ein schöner, sinniger Kalender mit Abbildungen deutscher Landschaften, Kirchen und anderen, die deutsche Kultur verkündenden Bauwerken. Daß u. a. Franz Schuberts mannigfach, vor allem mit Illustrationen seiner berühmten Lieder von Malern wie Schwind u. a. gedacht ist, versteht sich im Schubert-Jahre von selbst.

N. Simrock. Jahrbuch I, herausgeg. von Erich H. Müller. 8⁰, 166 S. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen: Atmung und Stimme. Ges. Aufsätze und Vorträge. 8⁰, 112 S. Georg Kallmeyer, Wolffenbüttel-Berlin 1928.

Fritz Jöde: Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend. I. Teil: Zur Theorie des Schaffens, 8⁰, 118 S. Ebenda.

Der weltliche Musikant. Lieder für die Schule. Herausgeg. mit Erich Steffen von Fritz Jöde. Bd. I. 8°, 96 S. Ebenda. — Eine sehr hübsche Sammlung alter und neuer Volks- und Kinderlieder, ein- und zweistimmig, homophon und fugiert, gelegentlich mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente, kurz, in einer auf einfachster Grundlage reizvollen Mannigfaltigkeit. Daß in der Sammlung auch Weisen und Sätze guter zeitgenössischer Musiker, vor allem Armin Knabs aufgenommen sind, ist zu begrüßen.

Das Bärenreiter-Jahrbuch. Vierte Folge 1928, hrsg. von Karl Vötterle. 8°, 57 S. Text und 30 S. Verlagsverzeichnisse des Bärenreiter- und Neuwerk-Verlages zu Kassel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1928. — Der nach Kassel übersiedelte Verlag entwickelt sich immer mehr, in Verbindung mit der von ihm verlegten mittelalterlichen und jungdeutschen Musik, zu einem religiösen Kulturverlag, was denn auch im Aufsatzteil des diesjährigen Jahrbuchs zum Ausdruck kommt. In den meisten Aufsätzen lebt ein poetisches Pathos, wie man es etwa in den Schriften der Frühromantiker des vorigen Jahrhunderts antrifft. In musicis schreiben Alfred Stier, Kaminski, Annemarie Viebig (über das Finkensteiner Werk) und Dr. R. Baum. Eine treffliche Reproduktion eines Gemäldes von August Halm sei besonders erwähnt.

Neuwerk-Kalender 1928. 80 S. Neuwerk-Verlag, Kassel, ist ein in ähnlichem Geiste gehaltener christlicher Jahreskalender.

Heinrich Nelson: Beethoven als Mensch. Rede, gehalten auf dem 7. Bundestage des Internationalen Jugendbundes 1925. Verlag „Öffentliches Leben", Manchester-Paris-Stuttgart. — Ein kurzer, plastischer Umriß der Persönlichkeit Beethovens ohne irgendwelche neuen Gesichtspunkte.

Catalogo della Sezione Italiana. Herausgegeben vom Italienischen Unterrichtsministerium anläßlich der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker". Gr.-8°, 125 S. u. XXII Tafeln. Rom-Mailand 1927, Casa Editrice d'arte: Bestetti e Tumminelli. — Enthält ein Verzeichnis der ausgestellten Gegenstände, Bilder, Instrumente und Handschriften, ein Verzeichnis der Aussteller, ferner Abbildungen der Ausstellungsräume und ansehnlichsten Ausstellungsgegenstände.

Besprechungen

EDGAR ISTEL: Bizet und „Carmen". Der Künstler und sein Werk. Musikalische Volksbücher. 8°, 267 S. Stuttgart, Engelhorns Nachf., 1928.

Vor 20 Jahren, als „Carmen" die meist aufgeführte Oper in Deutschland war und sie jüngere Leute zu förmlichen Redeschlachten reizte, hätte dieses kleine, treffliche Buch großes Aufsehen erregt. Heute fällt es wie eine reife Frucht, die wohl kaum besonders beachtet wird, vom Baume. Wir möchten gerade deshalb allen, die sich mit dieser klassisch gewordenen Oper näher beschäftigt, die Arbeit von Istel aufs angelegentlichste empfehlen, denn er ist in jeder Beziehung ein Kenner dieses Werkes, wie wir kaum einen zweiten in Deutschland haben. Nicht nur beherrscht er die ganze französische umfangreiche Literatur über Bizet — die deutsche ist, von Nietzsches feinen Bemerkungen abgesehen, ziemlich bedeutungslos —, sondern ist auch in Spanien und in der spanischen Volksliedliteratur zu Hause, und es gelingt ihm tatsächlich, noch einiges Neue, auch den Franzosen Entgangene, hinsichtlich Verwertung spanischer Melodien nachzutragen (S. 125ff.). Die ganze Darlegung über diese Fragen zeigt, daß Bizet sich erstens nur aneignete, was dem Vorwurf, wie er ihn sah, innerlich entsprach, zweitens, daß er sich zu Umbildungen genötigt sah. Die künstlerische Besprechung des Werkes verläuft äußerst genußreich und anregend, wie sie aber auch belehrend und gerade auch für Sänger und Spielleiter belangreich ist; denn an Mißverständnissen ist die deutsche „Carmen" schon der Übersetzung wegen reich. — Zum Schluß nur eine Bemerkung hinsichtlich Bizets Abstammung. Istel hält die jüdische nicht für erwiesen; wer aber das Bild des jüngeren — dem Buch nicht beigegebenen — Bizets daraufhin betrachtet, wird hierüber nicht im Zweifel sein. —s.

RICHARD H. STEIN: Tschaikowskij. 8°, 508 S. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1927.

Ein ungleichwertiges Buch, dem die ersten 86 Seiten mehr schaden, als nutzen; denn gerade sie zeigen am deutlichsten, daß, wenn man über russische Musikfragen schreiben will, auch Land und Leute kennen, vor allem aber die russische Sprache beherrschen muß. Diese 86 Seiten bilden eine „Einführung in die Geschichte der russischen Musik". Vieles hier Gesagte ist bereits durch die Zeit überholt, überlebt und überwunden, wie z. B. das was Stein von den russischen Musikzeitschriften behauptet. Auch seine Auslassungen über die Eigenart des russischen Musikgedankens, über die Popularität Glinkas, mit der — so meint Stein — sich die Beethovens und Mozarts bei uns nicht messen kann, ferner über die angebliche russische Auffassung des „Lohengrin" u. a. m. werden wohl kaum von einem Kenner der russischen Musikkultur geteilt werden. Desgleichen sind dem Verfasser Irrtümer unterlaufen, auf die wir hier näher nicht eingehen können: so in den Kapiteln über A. Rubinstein, Rimskij-Korssakoff, bei der Unterschätzung der historischen Bedeutung Werstowskijs, bei der Behauptung, daß Beethoven seine letzten Quartette dem russischen Grafen Wielhorskij gewidmet hat usf. Nichtssagend ist das kurze Kapitel über den hervorragenden

Musiker S. I. Tanejeff, dem neulich ein sehr aufschlußreicher Sammelband gewidmet wurde, von dem der Verfasser, wie auch von der neuen, zum Teil sehr wertvollen, russischen Tschaikowskij-Literatur keine Notiz genommen hat. Im Kapitel über die Musikgelehrten der Gegenwart ist richtigzustellen: A. Finapek soll heißen A. Finagin, der auch unter dem Pseudonym B. Sotoff geschrieben hat; ferner nicht Garsuboff sondern Garbusoff.

In der eigentlichen Tschaikowskij-Biographie ist die Erläuterung der Werke, ihre ästhetisch-technische Analyse das Wertvollste; hier muß man dem Verfasser Dank wissen, wenn seine Urteile („Jewgenij Onegin", „Mazzepa", „Sturm" u. a.) zuweilen auch tiefer, origineller und eingehender sein könnten. Bei der Untersuchung der Werke wird Vieles in ein ganz neues Licht gerückt, gewinnt an Eigenart und wird dazu beitragen, eine Einstellung zu Tschaikowskij zu schaffen, die vom Ganzen ausgeht und sich nicht, wie bisher, nach der durch den Konzertbetriebsschlendrian eingebürgerten, einseitigen und im Grunde das Schaffen des Komponisten längst nicht aufschließenden Auffassung richtet. Die Untersuchung der Werke aber in historischer Beziehung zeigt, daß die Musikgeschichte Rußlands durchaus nicht das ureigenste Gebiet des Verfassers ist („Eugen Onegin", „Tscherewitschki", das Ballett „Schwanensee" usw.).

Eine Lösung der vielbesprochenen Transkription russischer Namen hat auch Stein nicht gegeben. Er verwickelt sich in Widersprüche und schreibt z. B. Sseroff und Ssolocha, daneben aber auch Sascha und Sadko. Die Gesänge nach den Worten Tolstojs sind nicht nach den Texten Leos, sondern denen seines Namensvetters Alexej Tolstoj (1817 bis 1875) geschrieben. Das „Chronologische Verzeichnis hervorragender russischer Musiker" enthält durchaus nicht nur hervorragende, sondern auch ganz unbedeutende Namen.

Nimmt man die Lücken des Buches, zu denen auch politische Exkursionen gehören, nicht zu ernst, so muß anerkannt werden, daß Stein dem Leser Tschaikowskij als Menschen (diesen behandelt er durchaus feinfühlig) und Komponisten in seiner Vielgestaltigkeit nähergebracht hat. Und hierin liegt die Bedeutung seines Werkes.

Robert Engel.

RICHARD TRONNIER: Vom Schaffen großer Komponisten. Gr. 8°, 263 S. Stuttgart, C. Grüninger Nachf. E. Klett, 1927.

Der Verfasser leistet hier Vorarbeiten. Er hat fleißig zusammengestellt, was eine Anzahl großer Komponisten über ihr Schaffen, vor allem in Briefen, niedergelegt haben, so daß auch nur diejenigen Komponisten Berücksichtigung fanden, von denen bequem zu erreichende Mitteilungen vorliegen. Der Versuch, auch einen Bach, Händel, Gluck oder Haydn — von früheren Komponisten ganz zu schweigen — heranzuziehen, wird gleich gar nicht gemacht, obgleich auch von ihnen manches Authentische vorliegt. Außer deutschen Meistern fehlen ebenfalls Berlioz und Chopin, und wenigstens ein Verdi dürfte heute nicht mehr fehlen. So fleißig der Verfasser exzerpiert hat und sein Buch deshalb auch dem Fachmann willkommen ist, an die eigentliche Arbeit gelangte er nicht, nämlich in das Schaffen der betreffenden Meister hineinzuleuchten.

E. F.

GEORG ANSCHÜTZ: Farbe-Ton-Forschungen I. Bd. Mit 52 Textfig. und 24 Tafeln. Gr. 8°, 432 S. (Inhalt: Anschütz: Untersuchungen zur Analyse musikalischer Photismen. — Derselbe: Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie. — Heinrich Hein: Untersuchungen über die Gesetzmäßigkeiten der Zuordnung von Farben und Tönen. — Friedrich Mahling: Das Problem der „Audition colorée".)

— —: Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung. Mit einem bunten Streifen im Text und einer Tafel. 31 S. Beides: Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H., Leipzig 1927.

Die Eröffnung einer Folge von Sammelbänden über die Fragen der Farbe-Ton-Beziehungen und die Sinnenentsprechungen überhaupt, wie auch die gemeinverständliche „einführende" Zusammenfassung der bisherigen psychologischen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete stehen in innigstem Zusammenhang mit dem „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" in Hamburg vom März 1927, über den mir in dieser Zeitschrift Bericht zu erstatten vergönnt war (H. 4, S. 222ff). Ist doch der gemeinsame Urheber in allen drei Unternehmungen der Hamburger Psychologe und Ästhetiker Georg Anschütz (Schüler von Lipps, Külpe, Binet und Wundt). Seine beiden, den großen Band zur Hälfte füllenden Abhandlungen kennzeichnen Anschütz als Psychologen allerersten Ranges und bedeuten eine Umwälzung auf diesem Forschungsgebiet, die reiche Früchte zu tragen verspricht. Die Untersuchung von Hein folgt seinen Spuren vornehmlich in mathematisch-naturwissenschaftlicher Richtung, gleichfalls durchaus erfolgreich. Die 4. Studie, von Fr. Mahling aus Berlin, nennt sich selbst eine „historisch-kritische": sie bietet die bisher vollständigste Forschungsgeschichte nebst einer leider weniger inhaltsreichen Materialgeschichte des Farbenhörens (vom geisteswissenschaftlichen Standpunkt) und gipfelt in einer ebenso erstaunlich umfangreichen und fleißigen als leider methodisch verunglückten Bibliographie über den Gegenstand (s. hierüber meine Abhandlung über „Die Farbe-Ton-Forschung" usw. im Juni-Juli-Heft der Zeitschrift f. Musikwissenschaft, IX, S. 576ff.).

Alle vier Abhandlungen sind den Jahrgängen 1925

und 1926 des „Archivs für die gesamte Psychologie" entnommen, aber mit reichem farbigem Bildermaterial neu ausgestattet. Die (jüngst verfaßte) „Kurze Einführung" ist infolgedessen nicht bloß durch die Zusammenfassung, sondern auch durch die Mitteilung einiger neuer Gesichtspunkte Anschütz' bemerkenswert. Sie offenbart in jeder Zeile den klaren und durchdringenden Geist ihres Verfassers; wie sie denn auch dem Laien zur Lektüre empfohlen werden darf. Albert Wellek.

RUDOLF HÄNSCH: Der Liedermeister Carl Friedrich Zöllner, 1800—1860. Eine Darstellung seines Lebens und Wirkens, nach Briefen und zeitgenössischen Quellen. Für das deutsche Volk und die Freunde des deutschen Männergesangs. 8°, 151 S. Dresden, W. Limpert.

Es ist dies die erste, einigermaßen umfassende Biographie des bereits vor 68 Jahren in Leipzig verstorbenen berühmten Komponisten. In ihr werden nicht allein bedeutende Schlaglichter auf die Entstehungszeiten des deutschen Männergesanges geworfen, sondern speziell auch auf das Leipziger Musikleben in Anfang und Mitte des vorigen Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung des Lebens der Alumnen der Thomasschule. Viele Einzelzüge des liebenswürdigen und feinpoetischen Menschen Carl Zöllner bringen diesen unserm Herzen näher, während seine Bewertung als Künstler sich allerdings mehr auf Urteile andrer Persönlichkeiten mit jetzt fast vergessenen Namen stützt (abgesehen von Rob. Schumann und Felix Mendelssohn). In dieser Hinsicht bliebe noch viel zu tun, was nicht allzu schwer erscheint, da Carl Zöllner bei der Herausgabe seiner Kompositionen mit einer strengen Selbstkritik verfuhr und infolgedessen nur eine kleine Anzahl Werke veröffentlichte. Das Buch liest sich durchaus gut, bringt eine Menge Anregungen aller Art und sollte namentlich in keiner Bibliothek der größeren Männergesangvereine fehlen. Übrigens sei bemerkt, daß Carl Zöllner der Vater des jetzt in Freiburg ansässigen Komponisten Heinrich Zöllner ist. Da letzterer auch auf dem Gebiet der Chorkomposition sehr erfolgreich tätig war, so haben schon oft Verwechselungen stattgefunden. —er.

Dr. HERMANN MATZKE: Musikökonomie und Musikpolitik (Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre). Quader-Verlag, Breslau 1927.

Der erste Versuch einer Systematisierung aller derjenigen Fragenkomplexe, die in das politisch-soziale Gebiet des Musiklebens fallen. Der methodisch geschulte Verfasser, der als Landesreferent und Lektor eine führende Rolle im Breslauer Musikleben spielt, darf seine Arbeit, die von Fleiß und Belesenheit zeugt, wenigstens nach der formellen Seite hin als eine wertvolle Grundlage für die Erschließung dieses komplizierten Stoffgebietes auffassen. Inhaltlich erschöpft die Berührung einzelner musikalischer Streitfragen durchaus nicht die aktuellen Probleme der heutigen Musikpolitik und steht hinter dem methodischen Teil zurück. Man vermißt eine Stellungnahme zum preußischen Musikerlaß. Der Abschnitt über die Jugendmusikbewegung gehört in sachlicher Klarheit zu dem Besten, was ich je über dieses Gebiet gelesen habe. Die praktische Bedeutung der Schrift ist unverkennbar. Dr. Fritz Stege.

HANS JOHN: Goethe und die Musik. In: Musikalisches Magazin Nr. 73. Herausgegeben von Prof. Ernst Rabich. 8°, 175 S. Langensalza, H. Beyer und Söhne, 1928.

Im Grunde genommen eine Liebhaberarbeit, die, weil sie soweit fleißig ist, denen als Materialsammlung zustatten kommen wird, die die wichtigste einschlägige Literatur nicht kennen, ferner aber über kein eigenes Urteil in musikalischen Dingen verfügen. Auch der Verfasser hat keines, wie vor allem seine fast rührend hilflose Stellung zu Zelter als Liedkomponisten bekundet. Das von dem Verfasser im historischen Teil nicht wenig benutzte Büchlein von H. Abert hätte denn doch im Vorwort besonders genannt werden müssen. —s.

COLLEGIUM MUSICUM. Auswahl älterer Kammermusikwerke für den praktischen Gebrauch Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Daß das von Hugo Riemann begründete Collegium musicum, das heute für die Hausmusik von grundlegender Bedeutung ist, fortgeführt wird, dürfte mehr oder weniger die gesamte ernste Musikwelt mit Freude erfüllen. An Ausgaben älterer Musik fehlt es ja keineswegs, das Collegium musicum ist aber das durchgreifendste Unternehmen für Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, unter Riemann nicht weniger als 50 Nummern zählend. In letzter Zeit sind nun 6 weitere Werke hinzugekommen: ein von P. Mies herausgegebenes Streichquartett in C-dur von F. X. Richter, auf dessen Bedeutung ebenfalls Riemann zuerst hingewiesen hat; dann ein frisches Trio für 2 Violinen und Klavier von J. Fr. Reichardt, beglänzt vom Abendschein der allmählich verschwindenden Triosonate der klassischen Zeit, mit schönem Satz von Paul Klengel. Von Klengel stammt auch die Bearbeitung zu einer der herrlichsten Kirchensonaten (Trio) von Corelli in e-moll. Welche Entwicklung von hier aus zu Reichhardt! Döbereiner bearbeitete eine Sonate von Buxtehude für Violine, Viola da gamba oder Violoncell, ein ausgesprochenes Werk dieses Komponisten. Max Seiffert hat ein Trio aus Telemanns „Tafelmusik" von 1733 herausgegeben, welches Werk vollständig in den Denkmälern der Tonkunst erschienen ist. Der Respekt vor Telemann steigt, je mehr Werke man von ihm kennen lernt. Die „Tafelmusik" ist aber in einem weiteren Sinn wichtig, weil, wie Seiffert zum erstenmal nachgewiesen hat, Händel auf das

Werk subskribierte und es dann, seinem System entsprechend, als eine seiner thematischen Quellen benützte, worüber gelegentlich noch an einer anderen Stelle berichtet werden soll. s.

A. SCHLENKER: O gold'ne Academia! 15 neue Weisen im studentischen Ton. Lahr (Baden), Moritz, Schauenburg, 1927.

Wir griffen nach diesem Heft sofort und gingen es von Anfang bis Ende durch, um auf etwas echt Studentisches zu stoßen, schlagende, ohne weiteres überzeugende Jugendkraft. Aber es fand sich nichts, dem Verfasser fehlt das Schlagende, die Kraft, eine Melodie — und sei sie selbst etwas unfein — auf sich selbst zu stellen, und da hilft eine hübsch gesetzte Klavierbegleitung zu nichts weiterem, als das innere Unvermögen verdecken zu suchen. Schade, ein paar echte, starke, neue Studentenlieder aus der akademischen Jugend selbst, und man würde an sie selbst mit größerer Zuversicht glauben. s.

24 QUATRICINIA von GOTTFRIED REICHE. Leipzig 1696, Dresden 1927. Neu herausgegeben von Pfarrer Adolf Müller. Verlag des Landesvereins für Innere Mission in Sachsen.

Es handelt sich um J. S. Bachs berühmten Trompeter, den Zunftmeister der Leipziger Stadtpfeifer, der, 1667 geboren, schon 1696 diese Quatricinia, d. s. vierstimmige Abblasestücke für eine Trompete und drei Posaunen, geschrieben hat, das einzige von ihm erhaltene Werk. Unsern Posaunenchören werden die Stücke sehr willkommen sein. Die meisten bestehen aus einer Einleitung mit anschließender Fuge. Es sind einfache, würdige Stücke, in den Fugen zwar nicht sehr mannigfaltig, überall aber sehr natürlich und schön empfunden. Im Charakter entsprechen die meisten Fugenthemen etwa dem der Es-Dur-Fuge im 2. Teil des Wohltemp. Klavieres von Bach, die vielleicht auch mit dem Stil derartiger Posaunenfugen zusammenhängt.

G. B. PERGOLESI: Stabat mater. Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein. Leipzig, E. Eulenburg.

Wir besitzen zwar eine nach dem Autograph vorgenommene Ausgabe des berühmten und sehr oft verunstalteten Werkes (von G. Schreck bei Breitkopf & Härtel), weshalb nach dieser Seite hin eine weitere Ausgabe nichts grundsätzlich Neues bieten kann, die vorliegende gibt aber den Urtext als solchen wieder; und ferner enthält sie eine kurze, aber treffliche Einleitung des Herausgebers mit verschiedenen neuen historischen Ergebnissen sowie einer ästhetischen Würdigung von besonderem Wert. „Es ist, von der subjektiven Seite gesehen, nichts anderes als der Karfreitag-Hymnus eines einzelnen auf die Gottesmutter, nicht für ein Kirchenfest geschrieben, sondern zur Erbauung eines kleinen Kreises, geistliche Kammermusik, ein Duetto spirituale." Deshalb dürften die zweistimmigen Sätze eigentlich auch nicht vom Chore gesungen werden. Da andererseits aber wieder mit unpersönlichen Kastratenstimmen gerechnet war, so legt sich für unsere Verhältnisse bei den kontrapunktischen Stücken eine chorische Besetzung nahe, wie man dadurch auch eine besondere Mannigfaltigkeit in der Besetzung erhält. s.

VERDI: Luise Miller. Klavier-Auszug mit Text (Cammarano) in der neuen Übersetzung von Georg Göhler. G. Ricordi, Mailand-Leipzig.

Wir zeigen den Kl.-A. dieser in Deutschland noch völlig unbekannten Oper Verdis an, verweisen auf den Aufsatz die Übersetzers (im Septemberheft des letzten Jahrgangs unserer Zeitschrift, durch den Studierenden die Einstellung zum Text Cammaranos erleichtert wird. Kein Zweifel, daß nach dem bedeutsamen Berliner Erfolg die Oper in Deutschland bald allenthalben gegeben wird und es wird dann noch darauf ankommen, ob sie sich ähnlich wie die Macht des Schicksals, behaupten wird. Göhlers Übersetzung, die sich auch gut liest, hält sich im ganzen stark an das Original, so daß man ein getreues Bild von demselben erhält. — s.

JOS. HAYDN: Schottische und walisische Volkslieder mit Begleitung von Violine, Violoncello und Klavier. Heft 1 u. 2. Revidiert und mit neuen, passenden Texten zum erstenmal deutsch herausgegeben von Dr. Bernh. Engelke. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Diese köstliche, unmittelbar für die Praxis bestimmte Auswahl von 36 Stücken aus den Haydnschen Bearbeitungen schottischer und walisischer Volkslieder, von denen bis jetzt 20 Stücke in 2 Heften vorliegen, kommt heute, wo man eine „Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Volksliedes" erstrebt und demgemäß die Volksliederpflege so eifrig wie kaum je betreibt, gerade zur rechten Zeit. Es ruht ein eigener Reiz in diesen taufrischen Weisen, in denen ein so freier und ungebundener Charakter sich ausprägt, wie man ihn nicht leicht in den Liedern anderer Völker findet. Es sind Äußerungen einer unbelasteten und ungebrochenen Volksseele, die ihr Freud und Leid mit naiver Einfachheit aussingt. Lehrreich ist die Melodiebildung, man trifft Lieder, in deren kühner weitausgreifender Melodie eine ausgesprochene Hochlandstimmung lebt, andere wieder schlagen naturhafte Gefühlstöne an, wie man sie etwa bei Schubert findet. Eine immer wiederkehrende Eigentümlichkeit sind Melodievorschläge, wie wir sie etwa in dem bekannten „Robin Adair" finden. Sonderbarerweise fehlen sie gerade in diesem Lied der Haydnschen Vorlage, scheinbar handelt es sich hier um eine vereinfachte Fassung. — Über die Geschichte dieser Volksliedbearbeitungen, die Haydn während und nach seiner Londoner Zeit für verschiedene englische Verleger vornahm, haben wir bereits im Juli-Augustheft des vor. J., in dem wir einige Proben dieser Lieder gaben, das Nähere mitgeteilt, wie

denn auch Bernh. Engelke im Vorwort der Sammlung ausführlich darauf zu sprechen kommt. Die Begleitung für Klaviertrio, die Haydn diesen Liedern angedeihen ließ, zeigt im besonderen, wie wunderbar die mit Freiheit gehandhabte Kunst eines Meisters die Natur zu steigern und auch künstlerisch zu vollenden vermag. Welch individuelles Leben herrscht in den vielfach kontrapunktierenden Begleitinstrumenten, vor allem in deren Vor-, Zwischen- und Nachsätzen. Dabei ist die Klavierstimme so angelegt, daß die Lieder auch ohne Begleitung der Streichinstrumente musiziert werden können; die Violinstimme wiederum kann gelegentlich, nach Angabe Engelkes, auch von einer Flöte übernommen werden. — Die Arbeit des Herausgebers galt hauptsächlich den Texten. Die Originaltexte und die zu Haydns Zeiten von dem englischen Dichter Rob. Burns vorgenommenen Neutextierungen erfuhren eine wohlgelungene Übersetzung, eine ganze Reihe Neutextierungen aber, die von unfähigen Mitarbeitern stammen, die Haydns Verleger nach Burns Tod herangezogen hatte, ersetzte Engelke sehr geschickt durch neuere Dichtungen, fast ausschließlich von Löns, dessen Lieder, wie Engelke nachweist, „offenkundig auf dem Grunde schottisch-englischer Vorbilder erwachsen sind". Die musikalischen Zutaten Engelkes hingegen erstrecken sich nur auf Stricharten, unaufdringliche Vortragsbezeichnungen, einige Verbesserungen von Fehlern, ferner auf durch Kleindruck kenntlich gemachte Ausführungen der generalbassierenden Partien. W. W.

WALTER NIEMANN: Der exotische Pavillon für Klavier, op. 104. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

In diesen fünf Klavierstücken — „Dschunken auf dem Jangtsekiang, Chinesisches Puppenspiel, Die Teekarawane, Prozession zum Kaiserpalast, Das Laternenfest" überschrieben — begegnen wir wieder dem jederzeit feinsinnigen, in den Ideen stets vielseitigen, vornehmen Poeten Niemann. Hier zeigt sich wieder des Leipziger Meisters eigentliche Domäne, „literarische", eingängige Musik zu geben. In ihm wohnt die große Vorliebe zu schildern, das herzliche Verlangen sich romantisch auszuleben. Ein so klar sehender Kopf wie Niemann weiß genau, warum er diesen Weg weitergehen muß, er weiß aber auch, wie man die Brücke von der viel geschmähten Romantik zur harmonisch zersplittert wirkenden, sich zum allergrößten Teil in zerfetzten Bildern bewegenden radikalen Moderne schlägt. Der „exotische Pavillon" ist ein treffliches Beispiel dafür. In ihm treten wesentlich herbere Ausdrucksformen als in des Komponisten „Alt-China" oder im „Orchideengarten" hervor. Und bei aller mit den Radikalen liebäugelnden modernen Einstellung welche Eleganz und Sauberkeit der Tonfolgen, welche natürliche Gelenkigkeit! Welcher Gegensatz zu der saloppen musikalischen Lebensart einer ungenügend erzogenen Richtung! Über die vorliegenden Stücke, die z. T. manchem modernen Tanzkünstler sehr willkommen sein werden und die wirklich bequem darzustellende Hausmusik sind, liegen reizende, witzige Klänge verstreut und echte Farben ausgegossen, und die kontrapunktischen Kunststückchen, die sich hier und da schalkhaft auftun, beleben die Stücke ganz außerordentlich. Curt Beilschmidt.

RODERICH VON MOJSISOVICS: Sonate (c-moll) für Viola (oder Violine) und Klavier. Werk 74. Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Ein zuerst kraus erscheinendes, dann aber stark gewinnendes Werk von außerordentlichem Ernst, prächtiger Satz- und Formtechnik, teils herber, teils weicher, wohliger, exotisch gefärbter Dissonanzenseligkeit, hier und da etwas gequält, aber doch mit energischem Blick auf ein edles Ziel. In der mit einer romantischen Fuge gekrönten Sonate — das Fugenthema ist dem Hauptgedanken des ersten Satzes entnommen — offenbart sich bei aller Überladenheit des Harmonischen mit Schwirrklängen und sich stellenweise hervordrängender Gesuchtheit eine angenehme, belebende moderne Tonsprache. Bei unsern Bratschisten wird das vorliegende Opus warmes Interesse auslösen; allerdings gehören schon zwei sehr sattelfeste, tüchtige Musiker dazu, um das vornehm empfundene, gediegene Werk zu meistern. Curt Beilschmidt.

WALDEMAR V. BAUSSNERN: Suite für Klavier in vier Sätzen (Nächtliche Visionen). Wölbing-Verlag, Berlin.

In jedem Falle kann man dem Komponisten leider nicht zustimmen. Seine etwas ungleich geratene Suite — der Untertitel „Nächtliche Visionen" erscheint mir erst später hinzugefügt — leidet unter einer gewissen Sorge, nicht originell genug erscheinen zu können. Dadurch entstanden gewaltsame melodische Biegungen und harmonische Verkrampfungen, die trocken und spröde anmuten. In allen vier Sätzen ist der ausgeprägte Sinn für ausgeglichene Form und virtuos angelegte Steigerungen unverkennbar, und der bewährte Könner zeigt sich im thematischen Aufbau überall.

Curt Beilschmidt.

ERICH ANDERS: Divertimento F-Dur für zwei Violinen op. 48. N. Simrock, Berlin—Leipzig.

Anders schreibt hier — fern von allen Äußerlichkeiten — eine strenge, herbe Musik. Wenn sie auch weniger durch Stärke der Erfindung einnimmt, fesselt sie doch durch die ausgezeichnete Kontrapunktik und das starke Können, mit dem die sechs Sätze gestaltet sind. Bei der nicht gerade überreichen Literatur für zwei Violinen wird das eigenartige Werk von den Geigern, denen es allerhand Probleme zu lösen gibt, sicher freudig begrüßt werden. Georg Kiessig.

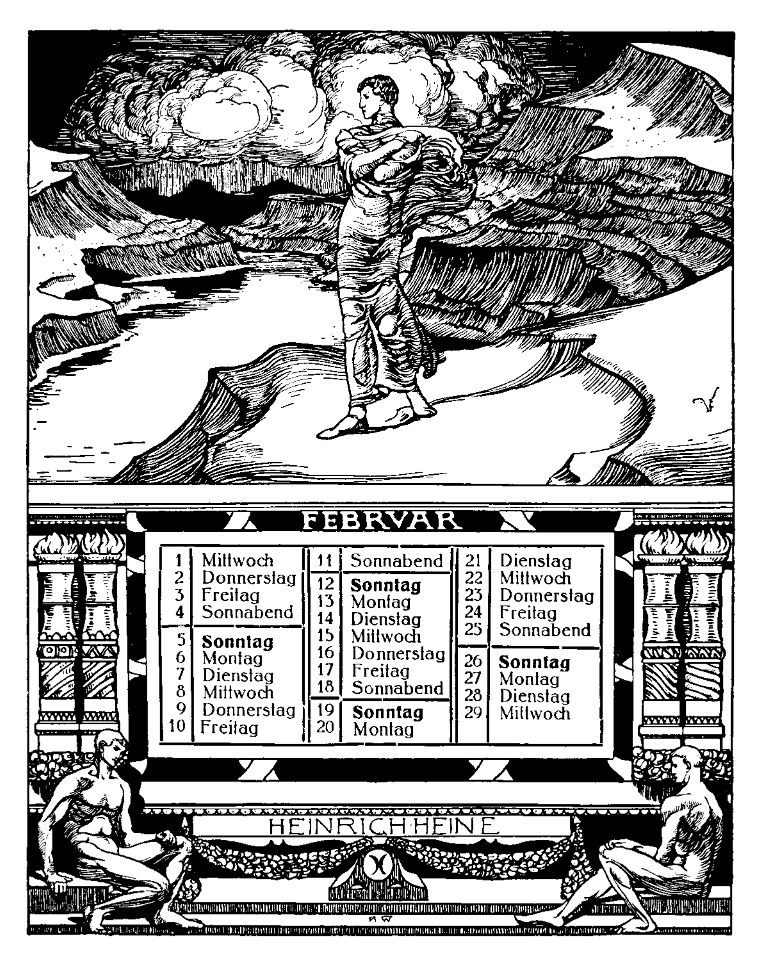
Kreuz und Quer

Eine zu Ehren Karl Straubes

von dem Herrn Oberbürgermeister der Stadt Leipzig veranstaltete Feier darf ihres besonderen Charakters wegen besonders erwähnt werden. Sie fand im schlichten Singsaal der Thomasschule, von dessen Wänden die Bilder einer Anzahl Thomaskantoren herabblicken, in Anwesenheit eines kleinen, erlesenen Kreises statt. Seit 25 Jahren steht Straube in Diensten der Stadt und der Thomaskirche, zunächst als Organist, dann als Kantor, und was er in beiden Ämtern bedeutete und bedeutet, ist ein rühmliches Stück nicht nur Leipziger, sondern auch deutscher Musikgeschichte. In der vom Thomanerchor mit dem ersten Teil ihrer Hauptmotette „Singet dem Herrn" eingeleiteten — und beschlossenen — Feier fiel manches sinnige und auch witzige Wort, das Bezeichnendste waren aber doch die jedesmaligen Dankesworte des Jubilars auf die Ansprachen und Auszeichnungen des Oberbürgermeisters, des Rektors der Thomasschule, des Dekans der theologischen Fakultät der Universität Leipzig — Straube ist nunmehr auch mit dem theologischen Doktorhut ausgezeichnet — und des Vorstehers der Gewandhaus-Chorvereinigung. Er fühle sich, sagte er dem Oberbürgermeister, aufs stärkste mit der deutschen Vergangenheit verknüpft und halte die Zukunft der deutschen Musik nur dann für gesichert, wenn sie die lebenskräftigen Keime einer starken Zeit weiter zu entwickeln vermöge, Worte von besonderem Gewicht aus dem Munde eines Mannes, der es an Förderungen der zeitgenössischen Kunst wirklich nicht fehlen ließ. Weiterhin — an den Rektor der Schule — erklärte er die — heute tatsächlich auf fast einziger Höhe stehenden — Leistungen des Chores in Verbindung mit der ganzen geistigen Einstellung der Schüler zur Musik, ihrer geistigen Schulung, wie sie an einer Anstalt wie dem Thomas-Gymnasium herrsche. Man wünscht sehnlichst, daß gerade diese Worte in der nicht weit entfernten hiesigen ersten Musikanstalt, dem Landeskonservatorium Leipzig, gehört worden sind und bei ihr auf fruchtbaren Boden fallen; denn solange die Konservatorien entweder überhaupt nicht den Geist, oder, noch fast übler, einen dilettantisch gehandhabten wissenschaftlichen Geist pflegen, arbeiten sie am Grabe der deutschen Musik mit ebensoviel Dumpfheit wie Böswilligkeit weiter. Von tiefem Ernste waren die an den theologischen Vertreter gerichteten Worte getragen, die, soweit sie intim-persönlicher Natur waren, mit Stillschweigen bedacht seien. Mit dem Geist des Protestantismus fühle er sich aufs engste verbunden, er vornehmlich sei es, aus dem er seine Kräfte ziehe. Kurz, es war eine ebenso schichte wie echt geistige Feier, die zur Mittagsstunde des 8. Januars zu Ehren des nunmehr 55jährigen Thomaskantors — am 6. Januar war sein Geburtstag gewesen — stattgefunden hatte. Sie erhielt noch einen Nachdruck durch Überreichung der ersten Biographie des Jubilars von Johannes Wolgast: Karl Straube, Eine Würdigung seiner Musikpersönlichkeit anläßlich seiner 25jährigen Tätigkeit in Leipzig, eine aufrechte, fesselnde und allen Verehrern Straubes warm zu empfehlende Schrift.

Quousque tandem

Gänzliche Achtungs- und Respektlosigkeit vor den Kunstwerken unserer großen Meister ist man ja heutzutage leider Gottes nur allzusehr gewohnt. Erst das Dreimäderlhaus, dann die Verfilmung des Faust und in jüngster Zeit der Meistersinger haben zur Genüge dargetan, wie man im Volk der Dichter und Denker ungestraft die erhabensten Kulturgüter mißbrauchen und zu zweideutigen Zwecken ausbeuten darf. Wir sind aber in dieser Hinsicht scheinbar noch nicht am Tiefpunkt angelangt. Dafür bietet eine Wiener Revue „Das lebende Magazin", die gegenwärtig durch verschiedene Städte Süddeutschlands zieht, einen traurigen Beleg. Dieser „Reigen von Schönheit, Liebe und Leidenschaft" führt in seinem Programm auch eine Beethoven-Nummer mit sich, und zwar eine Illustrierung der IX. Sinfonie, die denn doch zu dem Unglaublichsten gehört, was man sich auf diesem Gebiet denkan kann. Musikalisch auf wenige Takte aus allen vier Sätzen zusammengestoppelt, szenisch dargestellt



Aus:

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926

„Wiener Musik“

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

durch einen nackten Frauenkörper, der ausgerechnet beim Andante-Thema des dritten Satzes aus einer kitschig-exotischen Blume herauswächst, erscheint also hier die größte und herrlichste Sinfonie aller Zeiten als eine auf niedrigste Instinkte anspielende Revuenummer inmitten eines höchst eindeutigen und nicht mißzuverstehenden Milieus. Im sonst so ruhigen Pforzheim beispielsweise kam es denn auch bei der ersten Vorführung dieser „Nummer" zu dramatischen Publikumsszenen, indem aus dem Publikum heraus diese Verunglimpfung heiliger Klänge mit kräftigen Worten gebrandmarkt wurde. Wann aber kommt, so fragt man sich, endlich das Reichsgesetz, das unsere edelsten und größten Kulturgüter vor einem derartigen groben Unfug und entweihenden Mißbrauch bewahrt? Dr. zur Nedden.

250-Jahrfeier der Hamburger Oper

Es sind nunmehr 250 Jahre vergangen, daß die erste stehende deutsche Oper in Hamburg gegründet wurde, woran immerhin erinnert sei. Da über Einzelheiten jede größere Musikgeschichte Auskunft gibt, weiterhin eine ganze Anzahl Sonderarbeiten vorliegen, erübrigt sich ein Eingehen. Man ging damals mit allem Ernst und insofern auch mit Selbständigkeit an die Aufgabe, als man, im Gegensatz zu Italien, Stoffe aus der Bibel wählte, d. h. stofflich dort anknüpfte, wo Deutschland zuhause war. Entstehung, Verlauf und Ende der Hamburger Oper gehören auch zu den interessantesten Ausschnitten der deutschen Kultur- und Musikgeschichte, das Ergebnis lautete schließlich, daß das damalige Deutschland für die Oper schlechthin noch nicht reif war.

Agostino Steffanis 250. Todestags

am 12. Februar zu gedenken, hat die deutsche Musik allen Anlaß, denn das Wirken dieses ausgezeichneten Mannes ist mit Deutschland aufs engste verknüpft, und zwar auch durch die diplomatischen Dienste als Gesandter an deutschen Höfen. War doch dieser vielseitige und bedeutende Mann noch weiteres als nur ein ausgezeichneter Musiker. Außer zahlreichen Opern, die er für deutsche Hoftheater schrieb, hat er das besondere Verdienst, Händel als Kapellmeister an den hannoverschen Hof gebracht zu haben, der verbindende Schritt nach England. Was ihm Händel musikalisch vor allem durch die klassischen Kammerduette verdankt, gehört ebenfalls der Musikgeschichte an.

Die Leipziger Ortsgruppe des Bayreuther Bunds der deutschen Jugend

veranstaltete in Leipzig eine Feier zu Ehren von Fr. Cosima Wagner anläßlich ihres 90. Geburtstages, bei welchem Anlaß auf diesen Bund mit seinen nunmehr 60 Ortsgruppen nachdrücklich hingewiesen sei. So sehr er mit dem Namen und der Kunst Richard Wagners verknüpft ist, sein Ziel ist trotzdem allgemein auf die „Pflege und Förderung deutschen Kulturlebens, aller künstlerisch und ethisch wertvollen Geistesschöpfungen in Musik, Dichtung, bildenden Kunst und Philosophie und sowohl aus der Gegenwart und Vergangenheit" gerichtet, ein weitschichtiges Programm, der Vielseitigkeit Wagners entsprechend. Der im überfüllten Konservatoriumssaal stattfindende Abend brachte Werke von Liszt, Richard und Siegfried Wagner, welch letzterer am Schlusse das Siegfried-Idyll in Originalbesetzung leitete; auch einige hochstehende Briefe Cosimas an Nietzsche wurden vorgelesen. Die schön aufgebaute Vortragsfolge brachte aber auch etwas Besonderes, den Vortrag der noch unveröffentlichten Großen Sonate in A-dur für Klavier op. 4 (komponiert 1831) von Richard Wagner. Das Werk hat der Tonsprache nach noch kaum etwas Wagnersches, weit weniger als die fast gleichzeitige Klavierphantasie, im Gegenteil wird man sogar und zwar eigentümlicherweise, etwa an Schubert — von dem Wagner damals wohl kaum einen Ton gekannt hat — erinnert, zumal die Klassiker bereits in starker Umbildung erscheinen. Echt wagnerisch ist indessen, wie der Jüngling das motivische Hauptthema dem Hörer förmlich einpaukt, überhaupt mit Wiederholungen arbeitet, die dem Wesen eines Instrumentalwerks widersprechen. Weitschweifig ist

der letzte Satz geraten, im übrigen ist man über die Kraft des neunzehnjährigen, der in der Musik doch noch nicht sehr viel hinter sich gebracht hatte, billig erstaunt. Man denkt sich Wagner etwa 50 Jahre später als junges Genie an einem Tonkünstlerfest gefeiert und sieht ihn — lächeln. Der glückliche Vortragende war Otto Daube, der Vorsitzende des Bundes.

Über Bachs Grab

haben wir, zugleich mit der Aufforderung, ihm eine würdige Stätte in der Thomaskirche zu bereiten, in unserm Juli-August-Heft des letzten Jahres einen Aufsatz von Linus Birchler gebracht. Der Angelegenheit haben sich nun auch Leipziger Tageszeitungen bemächtigt, wie sie überhaupt allmählich ins Rollen gerät. Hoffentlich gelangt man zu einer würdigen Lösung, für die einige Vorschläge bereits in dem damaligen Aufsatz gemacht sind; diese muß eine heutige Stadt förmlich reizen. Weiterhin möge man auch nicht zögern: Nächstes Jahr sind es zweihundert Jahre seit der Erstaufführung der Matthäuspassion, bei welchem Anlaß das Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig stattfindet. Welch' geeigneter Zeitpunkt, die neue Grabstätte einzuweihen!

Beethovens Eroica im Gewandhaus

wieder einmal zu künstlerischen Ehren zu bringen, gelang Georg Göhler, der das 11. Gewandhauskonzert leitete. Daß dieses Werk, und vor allem sein erster Satz, für die heutigen Dirigenten immer problematischer zu werden beginnt, haben gerade auch die letzten Aufführungen im Gewandhaus unter verschiedenen Dirigenten klar gezeigt. Der eine z. B. arbeitet mit sechs bis acht Tempi, um durchzukommen und nimmt dem Satz dadurch den sinfonischen Rhythmus und die feurig männliche Gedrängtheit, der andere läßt diese Mängel zwar zurücktreten, verbürgerlicht aber im gemütlichen Musikantensinn das Ganze, wieder einem anderen fehlt die hier erforderliche, außergewöhnliche Dirigiertechnik, um sowohl dem sinfonischen wie kammermusikalischen Leben gerecht werden zu können; die notwendige, bis zum letzten gehende Konzentration, verbunden mit einer besonderen Kühnheit, fehlt aber meist überhaupt. Was Göhler, der mit einem einzigen — vielleicht doch eine Spur zu langsamen — Zeitmaß arbeitete, erreichte, steht heute ziemlich einsam da, wenn zwar für mich noch nicht alles erreicht wurde. Ganz außergewöhnlich war aber auch der Gesamtaufbau der Sinfonie: Das Werk kulminierte schließlich wirklich im letzten Satz, der, mit äußerster Sachlichkeit beginnend, beim Hinzutreten der „Volksmelodie", des zweiten Themas, einen federnden Schwung erhielt, wie er mir in den unzähligen Aufführungen noch nie entgegengetreten ist. Nikisch, der in dieser Melodie schwelgte, verabsäumte jedesmal, dem Baßthema die gehörige Klarheit zu geben. Kurz, es war eine selten hochstehende Aufführung des Werkes und daß sie einschlug, braucht kaum angemerkt zu werden. Manche fragten sich aber mit nicht geringer Nachdenklichkeit: Wie kommt es, daß ein derartiger Dirigent nicht an einer ersten Stelle steht? Da konnte man in Kürze nur antworten: Fragt unsere Musikverhältnisse! Von Männern, die keine Zugeständnisse machen und die Sache höher stellen als unsere herrlichen Zeitgenossen, für die ist im heutigen Deutschland mit seinem Schrei: Freie Bahn dem Tüchtigen, kein erster Platz vorhanden.

Wenn Sie etwas lernen wollen, so müssen Sie

Privatstunden bei mir nehmen. Diese Worte stammen zwar nicht von einem heutigen, begehrten Musiklehrer an einem deutschen Konservatorium, sondern von einem einstigen ersten, berühmten Violinlehrer des Leipziger Konservatoriums; sie sind aber heute noch so wahr und den Tatsachen entsprechend wie vor vierzig und fünfzig Jahren, und kommen uns immer dann wieder in den Sinn, wenn von gewissen Verhältnissen, sei es in Leipzig oder auch anderwärts, die Rede ist. Mit einer geradezu zynischen Offenheit legen die Worte dar, daß gewisse Lehrer — beileibe nicht alle, wie sich ja nur „Prominente" etwas Derartiges gestatten können — ihr Amt am Konservatorium überhaupt nicht ernst nehmen, es vielmehr zu dem Zweck mißbrauchen, Schüler der Anstalt an sich zu ziehen, im Hinblick darauf, ihnen erst dann einen wirklichen Unter-

richt geben zu können, gegen entsprechende Privatentschädigung natürlich. Zu ihrer Rechtfertigung können die Betreffenden zwar einwenden, der Betrieb an Konservatorien schließe einen angemessenen Unterricht überhaupt aus, und zweitens könnten sie von dem Gehalt nicht entsprechend leben. Jedenfalls stellt das Wort als nackte Tatsache fest, daß der solistische Anstaltsunterricht bei gewissen Lehrern ein Betrug ist, einen fördernden Unterricht sich nur mit Glücksgütern gesegnete Schüler leisten können.

Wäre nun Derartiges an staatlichen, mithin auch künstlerisch geleiteten Anstalten möglich? Nie und nimmer, zum mindesten nicht in dieser Kraßheit, und wir brauchen wohl nicht auszuführen warum. Welche Zustände aber an künstlerisch sein wollenden Anstalten, wenn nicht das Talent, sondern die Börse als Dominante waltet!

Darum endlich einmal die Verstaatlichung durchgeführt, aber auf durchgreifender Grundlage!

Die Tschechoslowakei in der Frankfurter Musikausstellung

(Nachtrag)

Unter diesem Titel habe ich mich an dieser Stelle vor kurzem kritisch geäußert. Inzwischen wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß, wiewohl die deutsche Sendung des tschechoslowakischen Rundfunkes nicht erwähnt war — was nach wie vor bedauerlich erscheint — die deutsche Musik im Prager Rundfunk erheblich vertreten ist. Dies möchte ich nunmehr gerne und in vollem Umfange gerade an dieser Stelle anerkennen. Das genauere Studium der Statistik dieser Materie läßt erkennen, daß der musikalische Leiter des Prager Rundfunkes Dr. Jaroslav Krupka, frei von jeder chauvinistisch-nationalistischen Regung ist und der deutschen Musik die ihr gebührende Aufmerksamkeit erweist. Ich habe zu bemerken, daß die „deutsche Sendung" des Prager Radios, die täglich sage und schreibe ganze 30 Minuten währt, von der allgemeinen Leitung des Prager Rundfunkes unabhängig ist und daß also diese „Deutsche Sendung" in der folgenden Statistik nicht berücksichtigt ist. Desto bemerkenswerter erscheinen nachfolgende Zeilen für die Anerkennung deutscher Musik im tschechischen Rundfunk:

8 Rubrik: Die Völker im Rundfunk:

Tschechische Musik	111 Einheiten
Dänische Musik	1 „
Deutsche Musik (außer deutscher Sendung)	51 „
Finnländische Musik	1 „
Französische Musik	9 „
Italienische Musik	13 „
Lettische Musik	2 „
Nordische Musik	2 „
Polnische Musik	2 „
Russische Musik	10 „
Spanische Musik	1 „

Statistik der Aufführungen nach Nationen:

Tschechische Musik	2,270 mal
Deutsche Musik	1,710 „
Französische Musik	504 mal
Russische Musik	308 „
Italienische Musik	300 „
Polnische Musik	134 „
Englische Musik	82 „
Norwegische Musik	53 „
Ungarische Musik	41 „
Spanische Musik	40 „
Amerikanische Musik	29 „
Jugoslavische Musik	28 „
Dänische Musik	22 „
Finnische Musik	12 „
Holländische Musik	12 „
Schwedische Musik	11 „
Livländische Musik	9 „

Paul Nettl.

Zu dem Preisausschreiben: Fachmusiker und Musikalienhandel

Unsere Leser müssen doch immerhin wissen, welche Preise bei diesem Preisausschreiben zur Verteilung gelangten. Die Namen der zwölf an vorderster Stelle stehenden haben wir im Januarheft veröffentlicht, es genügt deshalb die Angabe der Hauptpreise. Die drei ersten bestanden in Musikinstrumenten im Preise von je 100 M., die vier nächstfolgenden in einer

gespielten Violine, einer Gitarre und je zwei neuen Violinen mit Kasten. Hierauf folgten Musikalien und Musikbücher, u. a. die originale Freischütz-Partitur, eine größere Anzahl Brahmsscher Werke, das große Bild Liszt am Klavier inmitten seiner Freunde, und vieles andere an Musikalien. Der Steingräberverlag brachte, auf die ersten zwanzig und noch einige weitere verteilt, 50 Werke zur Verteilung. Da sie Wert darauf legen werden, möchten wir denn auch noch die Namen derjenigen, die in der Rangordnung von 13—20 folgen, noch mitteilen; es sind:

13. Bruno Leipoldt, Musikdirektor, Schmalkalden i. Th.
14. Elisabeth Reitemeyer, Berlin.
15. Lothar Rotters, Berlin.
16. Paul F. Puls, Lehrer, Karstädt.
17. Elli Stitzel-von Broen, Burg b. Magdeburg.
18. Margarete Schuppe, Gesanglehrerin, Bad Harzburg.
19. F. E. Thiele, Kantor, Leipzig.
20. E. Janetschek, Musikredakteur, Prag.

Es liegt uns noch die angenehme Pflicht ob, den Musikverlagen, die das Preisausschreiben mit Musikalien und Büchern bedachten, den besten Dank auszusprechen und ihre Namen zu nennen, nämlich, in alphabetischer Reihenfolge, den Herren Forberg in Leipzig, Hieber in München, C. F. Kahnt in Leipzig, Lienau (Schlesinger) in Berlin, C. G. Röder in Leipzig, Simrock in Berlin und Steingräber.

Weiter diene zur Mitteilung, daß das Material nunmehr dem Verband der deutschen Musikalienhändler übergeben wird, der sich seinerseits in die Arbeiten vertiefen wird, um nunmehr an die praktische Auswertung der vorgebrachten Anregungen zu gehen

Ein unbekannter Brief Hugo Wolfs

datiert vom 12. September 1897, wurde in der „Chemnitzer Zeitung" von einer gewissen Emma Fulda (Mannheim), der Empfängerin des Briefes, veröffentlicht. Die Dame hatte sich als begeisterte Verehrerin der Wolfschen Muse und angespornt durch die Eindrücke eines Liederabends an den Komponisten mit der Bitte gewandt, ihr einige Zeilen von seiner Hand zu widmen. In der Eile hatte sie aber, was etwa bei jungen Damen vorkommt, den Namen auf der Adresse falsch geschrieben, nämlich Wolf mit ff. Die Antwort Wolfs — übrigens einer der letzten Briefe des Komponisten, der noch im gleichen Monat in geistige Umnachtung fiel — ist nun in ihrer eigentümlichen Mischung von Liebeswürdigkeit und Gereiztheit überaus bezeichnend für Wolfs Naturell. Der Brief lautet:

Sehr geehrtes Fräulein!

Eine sonderbare Fügung des Schicksals wollte es, daß mit Ihren liebenswürdigen Zeilen auch beiliegende Notenblätter — Varianten zu meiner Oper — mit der heutigen Frühpost eintrafen. Diesen glücklichen Zufall benutzend, ergreife ich sofort die Gelegenheit, Sie gleichzeitig zu belohnen, aber auch zu bestrafen, denn man schreibt nicht ungestraft unrichtig den Namen eines Mannes, dessen Werke zu besitzen und zu schätzen man vorgibt.

Merken Sie sich, meine unbekannte Freundin, daß mein Name mit einem f geschrieben wird, geradeso wie der meines achtbaren Namenvetters in der Naturgeschichte. Es zeugt gemeinhin von einer großen Mißachtung gegen den Adressaten, dessen Namen falsch zu schreiben, und ich rate Ihnen daher, künftighin für alle Fälle vorsichtiger zu sein. — Beiliegend das anzügliche Autograph. Doch bitte ich, mein diesmaliges Entgegenkommen als einen Ausnahmefall zu betrachten und nicht etwa ihren Bekanntenkreis zu animieren, sein Glück in dieser Hinsicht bei mir zu versuchen, denn ich verabscheue ganz und gar derartige Ungehörigkeiten.

Mit freundlichem Gruß Ihr Gnade für Recht ergehenlassender Hugo Wolf.

Die „Belohnung" der Dame bestand aus 10 Notenblättern mit der neuen Einleitung zum 3. Akte des „Corregidor" und einer Variante zum Duett des 4. Aktes zwischen Marcedes und dem Corregidor. Auf einem besonderen Blatt aber befanden sich die Schlußworte des Corregidor aus dem Duett: „Wenn die Tränen bitten, waltet Gnade für Gerechtigkeit", darüber von Wolf nachträglich geschrieben: „Zur Beherzigung".

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Memoiren aus einem Totenhaus", Oper nach dem gleichnamigen Roman Dostojewskis von L. Janacek (Brünn).

„Beatrys", Oper von Ignaz Lilien (Deutsche Urauff. in Hannover).

Julius Bittner: „Große Messe mit Te Deum" (Berlin, Brucknervereinigung, Deutsche Urauff.).

Mjaskowsky: IX. Sinfonie (Leningrad).

„Schneevogel", Oper von Theodore Stears (Dresden).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Sly", Oper von Wolf-Ferrari (Mailand, Scala). „Eine Oper von Charakter und Stil, was heutzutage ein seltener Ehrentitel ist, kurzum: ein Meisterwerk" (W. Dahms im ‚Chemnitzer Tageblatt').

„Die Flöte des Aussätzigen", Oper von Ernst Bryson (London, British National Opera Company).

„Antigone", musikal. Tragödie und „Der siegreiche Horatius", Ballett von Honegger (Essen).

Musik zu Carl Hauptmanns musikal. Legende „Die Heilige" von Manfred Gurlitt(Berliner Funk-Stunde).

„Das Wogenroß", schwedisches Märchenspiel und „Die törichten Jungfrauen", pantomimisches Tanzspiel von Kurt Atterberg (Dessau, Friedrich-Theater).

„Frau Holle", Märchenspiel von Margarethe Behrle-Zöllner, Musik von Heinr. Zöllner (Freiburg, Stadttheater).

Konzertwerke:

Leos Janacek: „Missa Glagolskaja", Messe für Chor und Orchester nach einem alttschechischen Text (Brünn).

Hans Wedig: Chorkantate nach Texten Schillers und Hölderlins mit Sopransolo und Orchester (Aachen, unter Peter Raabe).

Walther Böhme: „Der Heiland", Oratorium (Bochum, Chor der Christuskirche unter MD. Haarmann).

Karl Marx: Doppelkonzert für 2 Violinen; E. Krenek: Vier Gesänge für Mezzosopran mit Bläsern; Fritz Büchtger: „Geistliche Kantate"; Siegfried Kallenberg: Sinfonie (München, s. a. S. 105).

Lothar Windsperger: Violinkonzert (Essen, Prof. Max Strub).

Arnold Schönberg: Suite für Klavier, Streichtrio und 3 Klarinetten op. 29 (Paris). Das Werk stieß auf lebhaften Widerspruch eines Teils der Pariser Musikkreise.

C. Beilschmidt: Alpenquintett W. 48 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Leipzig, Rundfunk); Sechs Lieder für Sopran und Klavier (ebenda, Anni Quisdorp).

Hermann von Glenck: Konzertstück für Violine und Orchester op. 21 (Gera, Reuß. Kapelle unter Prof. Laber). Ein apart klingendes, in seinen Farbenmischungen und Klangeffekten wirkungsvolles Werk, das der Solovioline zwar schwierige aber dankbare Aufgaben stellt" (Bg.).

Hindemith: Konzert für Orgel und Kammerorchester (Frankfurt, Rundfunk).

Karl Hasse: Seraphisches Vorspiel und Fuge mit vier Themen für großes Orchester C-dur op. 34 (Kiel, unter GMD. Stein).

Erich Rhode: Sonate für Violine und Klavier in E-dur (Nürnberg, Anita Portner u. Walther Körner).

Rich. Greß: Streichquartett in a-moll (Münster, Westfälisches Streichquartett).

„Der weiße Vogel", Oper von Ernest Carter (Stadttheater Osnabrück).

Otto Besch: „Musikalischer Vorspruch zu einem Schauspiel" für Orchester (Aachen, Peter Raabe)

Johanna Senfter: III. Sinfonie in A-dur (Karlsruhe s. S. 106).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Über das hiesige Musikleben ist, soweit es hier Berücksichtigung finden kann, noch allerlei nachzutragen. Im 7. Gewandhauskonzert hörte man unter Karl Straube den „König David" von A. Honegger, und, unter Leitung des Komponisten, den Psalmus Hungaricus von Z. Kodály, also jene beiden Werke, die durch das Züricher Fest der I. G. f. Neue Musik breiteren Kreisen zugeführt worden sind und seither zahlreiche Aufführungen in Deutschland erlebt haben. Daß der Erfolg bleibend sein wird, dürfte wohl kaum jemand behaupten wollen. Beide, sehr verschiedene Werke haben ihre zeitlichen Qualitäten, die aber ziemlich bald aufgebraucht sein werden. Nach wie vor halte ich den edlen, in seiner Art schön geformten ungarischen Psalm für eine ungarische Angelegenheit; er mag die ungarischen Komponisten sich auf ihre angestammte Musik stärker besinnen lassen, als es bis dahin der Fall war, aber sie werden weit stärker in Musik tauchen müssen, als es Kodály gegeben ist. Honegger, der Komponist phantasievoller Überraschungen, gewinnt, wenigstens für deutsche Verhältnisse, nicht, so man das gleiche Werk öfters hört. Der an sich sehr ausgeglichenen, tadellos vorbereiteten Aufführung fehlte zudem nicht unerheblich das Draufgängerische, Dreinschlagende, das dem Werk nicht zum wenigsten seinen Charakter gibt. Triumphe feierte Straube im Weihnachtskonzert mit seinen „Thomanern", die Altes und Neueres, vor allem ersteres, mit einer derartig virtuosen Feinheit sangen, daß man sich denn doch immer wieder wundert, wie Derartiges mit Knaben möglich ist. Ein Versager war einzig „Vineta" von Brahms, zu dem

die entsprechende Stellung nicht gefunden war. Dieses Konzert leitete der Hausdirigent, es einleitend mit Stölzels (1690—1749) famosem Konzert für vier Instrumentalchöre, dessen Eigenart aber durch die nicht zweckentsprechende Aufstellung des Orchesters nicht voll in Erscheinung trat, dennoch in der frischen und delikaten Ausführung überaus gefiel. Grabners Abendmusik für Kammerorchester ist mehr Studie als Kunstwerk; man möchte von diesem bedeutsamen Komponisten im Gewandhaus Wichtigeres hören. Im zweiten Teil konnte man den in den letzten Jahren wiederholt gebotenen Zarathustra hören, Notwendigkeit war keine vorhanden; man erwartet von Furtwängler mehrsagende Vortragsfolgen. Im Neujahrskonzert sollen die 7. Sinfonie von Bruckner und Sätze aus Idomeneo wunderschön gewesen sein. Als ausgezeichneter Brucknerdirigent erwies sich auch C. Schuricht, der im 8. Konzert die fünfte Sinfonie mit erlesener Technik und begeisternd gab. In ganz herrlichem Zusammenspiel hörte man einmal wieder Schumanns Introduktion und Allegro appassionato nebst Mendelssohns G-moll-Klavierkonzert, sicherlich heute etwas rückständige Werke, aber geboten wie hier mit M. Pauer am Klavier, doch ein wirklicher Genuß. Über G. Göhlers Vortrag der Eroica (11. Konzert) ist an anderer Stelle die Rede; das Konzert bot aber auch sonst Außergewöhnliches, zunächst die vielleicht genialste Traum-Musik, die aus Händels „Alcina" in Göhlers Bearbeitung, Stücke von einer unvergleichlichen Charakteristik; dabei nichts als Streicher! Ja, ja, wenn man eben das innere Gesicht hat! Es folgte aber ein Leckerbissen dem anderen, von Haydn das Konzert D-dur für Cembalo, dann eines der entzückendsten und ganz unbekannten Andantes aus einer der früheren Sinfonien (Nr. 40) des gleichen Meisters und hierauf Mozarts Es-dur Klavierkonzert (K. V. 482), gespielt von einer Wanda Landowska auf Cembalo und Klavier, die, seit dem Krieg wieder zum erstenmal in Deutschland spielend, mit ihrem stilistisch kurzweg vorbildlichen und grundmusikalischen Vortrag derartiger Werke heute fast notwendiger denn je erscheint. Stilvollere Kadenzen hat man kaum jemals gehört, und der ätherische Cembaloton ist uns doch wohl abhanden gekommen. Es hat in Deutschland eine Vergröberung eingesetzt, die uns dem originalen Klang entfremdete. Und welch Zusammenspiel mit dem stark verkleinerten Mozart-Orchester. Der Abend hatte Stil wie selten einer, der Erfolg war denn auch dementsprechend.

Eine sehr angenehme Enttäuschung! Kennt man heute noch in breiteren Kreisen Hegars Oratorium „Manasse?" Die Singakademie bot es unter Prof. Wohlgemuths Leitung als Erinnerungsfeier, und man war erstaunt, ein noch blühend frisches Werk von einer Abgerundetheit und Phantasiekraft vorzufinden, daß ohne weiteres seine einstige Beliebtheit begreiflich wird, nicht aber, auch im Hinblick auf den schönen Text Widmanns, daß es fast vergessen werden konnte. So seien Chorvereinigungen auf das Werk angelegentlich wieder hingewiesen. Gelingt ihnen eine so saubere, eindrucksstarke Aufführung wie diese Festaufführung — die Singakademie feierte zugleich ihr 125jähriges Bestehen —, so dürfen sie des Dankes aller Beteiligten sicher sein. — In einem Konzert, das die begabte, wenn auch nicht gerade hinreißende Pianistin Grete Tramer mit einem unter Prof. Davisson sehr sauber und lebhaft spielenden Kammerorchester gab, erregte neben bekannten Werken von Händel und Bach das d-moll-Klavierkonzert von P. E. Bach — von Schering herausgegeben in den „Denkmälern" — berechtigtes Aufsehen, das bei einem geweckteren Musikgeist als er hier in Leipzig anzutreffen ist, weit größer hätte sein müssen. Man ist gerade bei diesem Konzert immer wieder erstaunt, wie stark Beethoven sich mit diesem Bach berührt, das d-moll sogar der 9. Sinfonie wird angeschlagen. — Im 3. Kammermusikabend des an diesem Abend ganz vorzüglich spielenden Schachtebeck-Quartetts hörte man als Uraufführung das Streichquartett op. 62c von H. Ambrosius, ein Werk, das zu Unrecht in Berlin eine schlechte Presse hatte. In vier erfreulich knappen Sätzen wird sicher geformte Musik geboten, der bei aller Modernität gerade der moderne dissonante Giftzahn ausgebrochen ist, so daß man der ganzen Linienführung mit Anteilnahme folgt und sich darüber freut, daß der Komponist der Charybdis entronnen scheint. Freilich, bei stärkeren tonalen Bindungen wird man der vielen Musik, die in dem Quartett steckt, froher werden, nur Abbiegungen von der Tonalität sind es, die uns die Wärme der Muttersprache als um so lieber empfinden lassen. Was sagte einmal Goethe? Wir können eine Fremdsprache noch so gut beherrschen, wir bleiben in ihr schließlich doch Narren. Lassen wir die Fremdsprache doch denjenigen, die keine Muttersprache haben und deshalb im Volapük die Menschheitssprache erblicken. A. H.

Die Fünfzigjahrfeier des neuen Gebäudes der Thomasschule gab Gelegenheit, den Thomanerchor wieder einmal in einem ausschließlich weltlichen Programm zu hören. Es gab famose alte Madrigale, Chorgesänge des 19. Jahrhunderts und Volkslieder, darunter gute Stücke der früheren Thomaskantoren Schein, Hauptmann und E. Fr. Richter. Der Chor unter Karl Straube ist heute ein Instrument von eminenter Stimmkultur und Ausgeglichenheit, dessen absolut sichere und geräuschlose Mechanik dem geistigen Willen des Meisters auf eine Weise dienstbar ist, daß es einem gelegentlich fast unheimlich wird. So etwas wie manche dieser Chöre „liefen", dürfte nicht so leicht wieder zu hören sein und ist auf alle Fälle einzigartig

auch wenn man nicht immer die besonderen Absichten Straubes mitmachen kann. Günther Ramin, der Thomasorganist, trug mit einer fesselnden Gestaltung von Bachs „Chromatischer Fantasie und Fuge" und Kuhnaus „Streit zwischen David und Goliath" auf dem Mändler-Cembalo ein Bedeutendes zu dem warme Begeisterung auslösenden Festkonzert bei. — Im Anschluß daran sei noch das Weihnachtskonzert der Thomaner in der Thomaskirche erwähnt. Man hörte das vorjährige, wundervoll aufgebaute und durchgearbeitete Programm, das wirklich verdient, Tradition zu werden.

Das Hauptwerk des 6. Philharmon. Konzertes unter Scherchen war zweifellos Haydns 2. Londoner Sinfonie („Dudelsack-Sinfonie"), die übrigens nicht lange vorher in einem Konzert des Konservatoriumsorchesters zu hören war. Welch energisches Leben herrscht in diesem Werk, aber auch welch inniges, stilles Sehnen, zwei Elemente, die Scherchen sehr rein erfaßte. Daß der Dirigent in der, schmerzlich zusammengestrichenen, Haffner-Serenade von Mozart manches, vor allem behagliche, ruhevolle Grazie, schuldig blieb, dürfte stark mit seiner ausgesprochen dynamischen Natur zusammenhängen. Ferner war auch der Streichkörper zu groß. Ein besonderes Lob übrigens dem Konzertmeister Krämer, der wirklich mozartischen Ton besitzt. Als Meister auf dem Kontrabaß stellte sich Prof. Jos. Brunner-Bukarest in einer gelegentlich etwas zopfigen, aber durch ein sehr edles Largo sich auszeichnenden Suite von Joh. A. Birckenstock (1687—1733) vor. Das im Original für Violine geschriebene Werk ist indessen dem Charakter des Basses nicht gemäß. Den Beschluß bildete Brahms' Tragische Ouvertüre und Alt-Rhapsodie mit Männerchor op. 53 mit einer ungenügend gestaltenden Solistin. — Ein Kammermusikabend mit Werken von Thomas, Raphael und Reinh. Oppel, alle drei Lehrer am hiesigen Konservatorium, brachte das hier schon angezeigte wertvolle Streichquartett von Thomas, eine von blühend musikantischem Leben erfüllte E-dur Violinsonate (op. 12 Nr. 1) von Raphael, der aber eine straffere gedankliche Formung nichts geschadet hätte, ferner ein Streichquartett Nr. 4 in f-moll von Oppel, die in akademischer Treue auf klassisch-romantischen Pfaden wandelt. Physiognomie und Temperament darf man in dieser schönen, grundgediegenen Arbeit nicht suchen. Das Kölner Prisca-Quartett spielte mit großer, warmer Tongebung.

W. Weismann.

In seinem 1. Anrechtskonzert brachte der Universitätskirchenchor St. Pauli außer einer Neuheit „In memoriam" von Hans Hiller, einem gutgearbeiteten, wohlklingenden Stück Gebrauchsmusik, Beethovens C-dur-Messe in gewohnt sorgfältiger Weise unter umsichtiger Leitung Prof. Hans Hofmanns zu Gehör. (Solisten M. Peiseler-Schmutzler, Elisabeth Merklein, Hanns Fleischer und Franz Schmidt.) In einem weiteren geistlichen Konzert in der Philippuskirche erwies sich der geschätzte Bernhard Uhlig aufs neue als höchst beachtenswerter Orgelspieler von besten Eigenschaften. Über die Temponahme der Bachschen d-moll-Toccata kann man indes anderer Meinung sein.

Ein Celloabend von Eva Heinitz fesselte vor allem durch die Erstaufführung der Sonate op. 14 von Günther Raphael. Es ist ein Werk, das die spärliche Celloliteratur wirklich bereichert, weil es einmal das Soloinstrument zu seinem Recht kommen läßt (gerade beim Cello eine schwierige Angelegenheit) und dann weil es reich an keimkräftigen Themen und grundsolide in der Faktur ist, dazu fortschrittlich und gesund in der Harmonik, ohne gewollt modern zu sein. Der junge, hochbegabte Komponist wolle sich aber hüten, manche seiner Einfälle, die ihm nur so zuzuströmen scheinen, kritiklos zu übernehmen und damit die Straffheit des Aufbaus zu gefährden. Die Solistin verfügt über einen schlackenreinen und warmbeseelten Ton und eine ausgeglichene, fast elegante Virtuosentechnik, die auch die Schwierigkeiten des prächtigen Hindemithschen Scherzos (op. 8!) spielend überwand. Der Darbietung der Bachschen C-dur-Suite fehlte aber das monumentale; sie erklang allzu rokokomäßig. Weniger befriedigen konnte zunächst (bei der reichlich konventionellen Rachmaninoff-Sonate) ein Sonatenabend des Cellisten Alfred Kinkulkin, was aber weniger an dem Spiel des sonst rühmlich bekannten Solocellisten des Leipziger Sinfonieorchesters zu liegen schien, als vielmehr an dem allzu starken und selbstherrlichen Hervortreten des Partners Lamond und dem dünnen, zuweilen näselnden Klang des (französischen?) Instruments. Erst in der Beethovenschen g-moll-Sonate kamen die guten Qualitäten Kinkulkins zur rechten Geltung. Lamond spielte zum Schluß eindringlich und schlicht die b-moll-Sonate Chopins.

P. R.

DRESDEN. Der Mozart-Zyklus, den uns die Wiederkehr Buschs bescheren soll, wirft seine Schatten voraus; buchstäblich „Schatten". Unter Otto Erhardts Auspizien wurde die „Entführung" neu einstudiert und leider auch etwas neu inszeniert. Was beides eigentlich gar nicht nötig war, denn sie stand in der vorzüglichen Alois Moraschen Einrichtung gut im Spielplan. Aber inzwischen spielte bekanntlich Jonny der mitteleuropäischen Kulturwelt auf, und ebenso wenig wie in Leipzig bei der Neueinstudierung von „Cosi fan tutte" (Heft 12, S. 707) konnte das hier ganz ohne Einfluß bleiben. Zum mindesten, wenn auch nur in Ballett-einlagen (ausgerechnet in der Entführung!) mußte

man ihn verspüren. Da wurde getanzt: ein Mohrentanz mit Musik im Josefine-Backer-Stil beim Empfang des Bassa Selim und ein Tschinellen-Tanz mit Musik à la Meyerbeer! — Im Übrigen beschränkte sich die Neueinstudierung darauf, das ganze Werk dem Geschmack des „großen Publikums" durch möglichst bunte Bilder, Opern-Barock usw. näherzubringen. Auch sollte so etwas wie Shakespeare-Bühne markiert werden. Shakespeare und ausgerechnet — die Entführung! Das klassische „Komische Singspiel", wie es sein Schöpfer selber benannte, das als erstes deutsches Musik-Lustspiel das Pendant zu Lessings Minna von Barnhelm gelten kann, steht auf eigenen Füßen gerade in seiner Schlichtheit und Herzenseinfalt. Wozu der Opernflitter? — Die Hauptsache ist dann, daß man gute Sänger und Darsteller besitzt und daß der Dirigent wie bei uns Hermann Kutzschbach, noch stilvertraut ist. Bis auf das Blondchen, das, wie es in einer Kritik hieß, in Spiel und Gesang mehr den Eindruck einer englischen Suffragette erweckte, als daß es die Anmut, Grazie und Schelmerei der Mozartschen Gestalt verkörperte, hatte man geeignete Kräfte zur Besetzung der Hauptrollen. Für den Osmin aber sogar eine überragende, in dem der schwedische Bassist Ivar Andresen zur Stelle war. Ad vocem „schwedisch"! Da lernten wir als Gast noch eine famose Sängerin aus dem Schwedenland: Nanny Larsen-Todsen kennen, deren Name wohl erst durch ihr Auftreten in Bayreuth weiteren Kreisen bekannt wurde. Sie ist eine Vertreterin des hochdramatischen Fachs, in der sich noch gesangliche und darstellerische Kultur mit hoch entwickeltem Stilgefühl vereinigen. Eine Isolde großen Formats und starker Gefühlsekstatik und eine von jeder Heroinenpose freie, nur durch hohe Weiblichkeit wirkende Leonore (Fidelio). Ihresgleichen stirbt auf den deutschen Bühnen aus, wie auch der Nachwuchs sonst an den deutschen Bühnen immer kümmerlicher wird. Eine Folgeerscheinung der Unrast des neuzeitlichen Bühnenbetriebs, der kurzfristigen Verträge, des Star-Systems, des Mangels an bildenden Kräften, wie des Bildungstriebes und — last not least — einer auf Erfahrung gestützten, fördernden, nicht feuilletonistisch, sondern sachlich eingestellten Kritik. —

Ansonsten wäre aus dem Ausgang des alten Jahres noch zu berichten von Leo Blechs Dirigenten-Gastspiel in der Oper. Blech ist als Dirigent ebenso wie als Komponist hier kein Unbekannter. In letzterer Eigenschaft debütierte er vor ca. 25 Jahren mit seinen Opern „Versiegelt", „Das war ich" und „Alpenkönig und Menschenfeind". Als Dirigent ist er der Typus des berufenen Theater-Kapellmeisters, dem engster Kontakt zwischen Bühne und Orchester Selbstverständlichkeit ist und der auch in einer Zeit der Selbstherrlichkeit der Regie den, nebenbei einzig richtigen Standpunkt vertritt, daß diese sich in der Oper und im Musikdrama nach der Musik zu richten habe und nicht umgekehrt. Blech leitete Vorstellungen der Aida und der Meistersinger. O. Schmid.

Konzerte. Aus dem Konzertleben der Vorweihnachtszeit ist nur weniger Veranstaltungen zu gedenken. Der Besuch der vom Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen ins Leben gerufenen Großen Abonnements-Konzerte im Gewerbehaus litt stark unter der Teilnahmslosigkeit des Publikums, obwohl sie mancherlei Anregung brachten. Von den Abenden, an denen dem jungen Frieder Weißmann als Orchesterdirigent sich zu zeigen Gelegenheit geboten wurde, waren die beiden ersten in der Hauptsache Solisten-Abende, in denen außer der Geigerin Edith Lorand und der Sängerin Annemarie Lenzburg einheimische Kräfte, wie der Pianist Hermann Drews und der Konzertmeister vom Philharmonischen Orchester Sigmund Goldberg auftraten. Im übrigen bot wieder Otto Richter in der Kreuzkirche seine bewährt schöne, stilvolle Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach als musikalische Fest-Vorfeier, und der Tonkünstler-Verein gab diesen Charakter seinem zweiten Aufführungsabend im Gewerbehaus, indem er den ersten Teil des Programms mit der Weihnachtsmusik von Waltershausen, einem namentlich klangfarbig reizvollen Werk, schließen ließ, den zweiten mit Corellis einzig schönem Weihnachts-Konzert. — Im Largo denkt man an Correggios Heilige Nacht! Der Abend, den Hermann Kutzschbach als Ehrenvorsitzender des Vereins leitete, bot noch Hermann Zilchers kleinmeisterlich feine Suite aus der Widerspenstigen Zähmung und ein selten gehörtes Klavier-Konzert in Es-Dur von Mozart (K. V. 271), ein Jugendwerk, aber ein Meisterwerk! — H. Drews spielte es. O. Schmid.

BRESLAU. Das Breslauer Musikleben stagniert seit geraumer Zeit. Nicht so sehr hinsichtlich des immerhin erheblichen Umfanges seiner Musikpflege, wohl aber bezüglich seiner planmäßigen Gliederung und kulturellen Durchschlagskraft. Ein grundlegendes Beispiel: Das knapp ausreichende Opernorchester von etwa 60 Köpfen und daneben das nicht voll ausgenutzte — und vielleicht überhaupt nicht voll ausnutzbare — Schlesische Landesorchester mit rund 70 Musikern kämpfen — ersteres im Zusammenhang mit dem Gesamtbetrieb — mit schwer erträglichen Fehlbeträgen. Als die Inflation zu Ende ging und jeder kaufmännische Betrieb sich konzentrieren mußte, unternahm es der Universitätsprofessor Dr. Max Schneider und der inzwischen zum Generaldirektor der Wiener Staatstheater aufgerückte österreichische Generalkonsul

und Musikdilettant Schneiderhan, das damalige Orchestervereinsorchester nahezu zu verdoppeln und als Landesorchester neu zu organisieren. Schon damals warnten alle, die die Verhältnisse genauer kannten. Nun ist das Ende da. Durch Anstellungsverträge, die den Rätegedanken in künstlerisch unmöglicher Weise auf die Spitze trieben, und durch unrentable Geschäftsabschlüsse der früheren Leitung ist dieser wertvolle Instrumentalkörper wirtschaftlich so weit gekommen, daß den Musikern eine Bescheinigung über ihre Unterstützungsbedürftigkeit seitens des Wohlfahrtsamts ausgestellt werden mußte. Und das alles, weil man damals schon — einschließlich der Stadtverordnetenversammlung — versäumt hatte, das große städtische Orchester mit festen Etatstellen zu schaffen, wie es einzig einer Stadt, die auf die 600000 Einwohner zugeht, würdig ist. Dabei hat die Stadt nach Tietjens Weggang vor fast drei Jahren lediglich für den Opernbetrieb in dem vormals Wiener Opernregisseur Prof. Turnau einen gutbesoldeten Generalintendanten angestellt, der seine Eignung für einen solchen kulturellen Vertrauensposten im Kern allerdings noch zu beweisen hat. Brutale Vorbeiinszenierungen an Wagners Geist (an des Meisters wörtliche Vorschriften wagt man dabei kaum noch zu denken), mit Hilfe der Bühnenbildner Alfred Mahlaus und neuerdings Hans Wildermanns, so gegenüber „Tannhäuser", „Parsifal" und auch Webers „Freischütz", sowie bemerkbare Vorliebe für romanische Opern, bezeichnen diese Richtung. Wenige Marksteine ragen aus dem zeitweise sehr geschäftigen Betrieb hervor; eine sehr geschlossene Fidelio-Aufführung im Vorjahre (unter Cortolezis mit Marga Dannenberg in der Titelrolle), eine brauchbare Verpflanzung des Händelschen Oratoriums „Belsazar" auf die Bühne (in der geschickten Einrichtung des Oberspielleiters Dr. Graf), eine würdige Neueinstudierung von Glucks tauridischer Iphigenie (Musikleitung: Seidelmann), eine sehr schmissige Wiedergabe von Smetanas Verkaufter Braut und, für unsere Zeit, das Wunder einer recht guten Serienaufführung von Pfitzners „Palestrina" (unter Cortolezis, mit der Meisterleistung Josef Witts in der Titelrolle und der lebensvollen Gestalt Groß' als Borromeo). Dann natürlich der unvermeidliche „Jonny", der sich in seiner Armut an Witz und Verkitschung eines vorhandenen Talents sehr geteilter Aufnahme erfreute. Unsere Hoffnung für die kommende Spielzeit ist trotz drohender weiterer Ensembleverschlechterung die neue musikalische Oberleitung des bisherigen Mannheimer Dirigenten Lert, der sich als Gast auf Anstellung im Tristan und Rosenkavalier bedeutungsvoll einführte. Möge die Gesamtleitung dann über den Komplex vieler Experimente hinweg zu Bleibendem gelangen! Für sinfonische Kost in solider Vorbereitung sorgen vor allem die nun gefährdeten Konzerte Prof. Dr. Georg Dohrns mit dem Landesorchester (in der Vereinigung Orchesterverein und Singakademie), die in harmonischer Programmanlage bis zum Ausbruch der Orchesterkrisis Altes und Neues brachten, so an Letzterem u. a. Günther Raphaels a-moll-Sinfonie, Prokofieffs Violinkonzert op. 19 (Szigeti), eine Probe starken Könnens und einer heute nicht alltäglichen Kraft, den geigerischen Konzertstil weiterzubilden, R. Wetz' 3. Sinfonie, ein durch künstlerische Haltung Achtung abnötigendes Werk von einer gewissen gereiften Objektivität, Ad. Busch' Divertimento für 13 Soloinstrumente, eine eigentümlich sprunghaft angelegte und ungewöhnlich kurz phrasierte Nippsache, die neben persönlichem Rhythmus den heimlichen Brahmsianer verrät, und schließlich Keußlers monströses Oratorium „Jesus aus Nazareth", wie die meisten seiner großen Kompositionen eine Vereinigung von Philosophie, Ethik, naturwissenschaftlicher Transparenz und mystischer Weltferne, damit jedenfalls nicht ohne außermusikalische Belastung, die bei aller Meisterschaft die primäre Wirkung beeinträchtigt. Es kann im Rahmen dieser Betrachtung nicht auf die Reihe musikalischer Vereinigungen und Institutionen und die mannigfaltigen Konzerte eingegangen werden, wie sie sich in ähnlicher Form und wohl auch Qualität in den meisten größeren Städten Ostdeutschlands finden. Es darf aber vielleicht darauf hingewiesen werden, daß die evangelische Kirchenmusik in den größeren Kirchen rege Pflege erfährt und die katholische in dem neuen Domkapellmeister Dr. Blaschke, einem Kleriker, einen ausgezeichneten Führer im Bereich der alten a cappella-Musik erhalten hat. Die Führung in der Kammermusik hat neben dem Pozniak-Trio (v. Pozniak, Freund, Jos. Schuster), die neue Kammermusikvereinigung Dohrn, Schätzer, Al. Schuster, die vorläufig an Stelle des im Zusammenhang mit der Orchesterkrise aufgelösten Schlesischen Streichquartetts getreten ist, sowie das erfolgreich aufstrebende Hennig-Quartett. Ein vielleicht tiefster Beweis für die mangelhafte Organisation des Breslauer, ja des ostdeutschen Musiklebens ist das Fehlen einer bodenständigen hochwertigen Musiklehranstalt, einer wirklichen Musikhochschule. Leider sind die Aussichten hierfür angesichts lokaler Rivalitäten und mangelnder Zielstrebigkeit an den in Frage kommenden Stellen sehr gering. So kuriert man lieber an den Symptomen, anstatt da anzufangen, wo einzig Erfolg gewährleistet ist: im Bereich planmäßig aufbauender, sinnvoller Erziehung. Dr. Hermann Matzke.

MÜNCHEN. Drei Uraufführungen bescherte in den vergangenen Wochen der Konzertsaal, von denen sich freilich nur eine nachhaltigeren Erfolges erfreuen sollte. Das Violinkonzert op. 33 von Gottfried Rüdinger ist gewiß die Schöpfung

eines warm und ehrlich empfindenden Musikers, die sich vor allem mit ihrem ersten, in Sonatenform gehaltenen Satze auf dem festen Boden formaler Geschlossenheit bewegt, dann aber zusehends an innerer Spannung und äußerer Haltung einbüßt. Die organische Einschmelzung des Soloinstruments in den Orchesterpart, der stellenweise rein dekorativ wirkt, zum Zwecke höherer Einheit ist leider nicht durchweg gelungen; nur zu oft spürt man Bruch- oder Nietstellen. Den schwierigen Violinpart meisterte Prof. Valentin Härtl mit aufopfernder Hingabe, das Orchester der Volkssinfoniekonzerte leitete Dr. Friedrich Munter. Auch mit einer zweiten Uraufführung hatte der eifrige Dirigent kein sonderliches Glück. In der 3. Sinfonie von Siegfried Kallenberg vermochte sich das Gestaltungsvermögen des Komponisten nicht zur Verwirklichung jener großangelegten gedanklichen Architektur aufzuschwingen, in der das Werk geplant war. Der einsätzigen Sinfonie mangelt nicht nur der bindende Mörtel zwischen den einzelnen Einfällen, es fehlt letzteren zudem an natürlicher Gewachsenheit, denn sie senken ihre Wurzelfasern in das Erdreich der unterschiedlichsten Stil- und Empfindungswelten. Wenn man trotzdem vor dem Werke eine Art innerer Ergriffenheit empfand, so erstand diese aus der Tragik eines leidenschaftlichen Ringens, dem sich leider, so heiß auch Kallenbergs Bemühen war, ein volles Gelingen versagte. Daß aber heute, in einer Zeit, die kein Zugeständnis an den äußeren Effekt scheut und ihm auf breitesten Heerstraßen nachjagt, ein Einsamer unbeirrbar seinen eigenen Weg sucht — das dünkt mich trotz allem ein Positivum, dessen ethische Kraft vielleicht manche künstlerische und formale Mängel aufwiegt! — Ungetrübten Genuß vermittelte die Uraufführung des Doppelkonzerts für zwei Violinen von Karl Marx, die wir der Förderung jüngerer Talente durch Siegmund von Hausegger verdanken, der das Werk mit seinem Konzertvereinsorchester und in der prächtigen solistischen Wiedergabe durch Palma von Pasztory-Erdmann und Jani Szanto erstmalig zum Erklingen brachte. Marx, voll ungebrochen tonalen Empfindens, weiß was er will, und was er will, das kann er. Sein Doppelkonzert ist spürbar an dem Vorbilde des „Concerto grosso" geschult und strebt unter Verzicht auf virtuose Eigenwilligkeit sinfonischem Charakter zu. Das polyphone Element wird schon vorherrschend in dem ersten Satze in A-Moll mit seinem weitausgesponnenen Mittelteil in C-Dur, einer Anlage von imposanter linearer Spannung. Der zweite Satz entführt in eine lieblich pastorale Landschaft, durchmurmelt vom Quell reichen melodischen Einfalls und anmutig verträumter Cantabilität. Das Finale mit seinem kraftvollen achttaktigen Thema wölbt sich in seiner erst fugierten, dann rondomäßigen Anlage zu einem wunderschönen architektonischen Aufbau, den eine feurige Stretta der beiden Soloviolinen abschließend bekrönt.

Von sonstigen wichtigen Ereignissen darf der Chronist eine in allen Teilen sehr erfreuliche Wiedergabe des Händelschen „Salomo" in der Einrichtung von Karl Straube nicht vergessen, mit der sich der Münchner Lehrergesangverein und die Musikalische Akademie unter der überlegen gestaltenden Leitung von Hans Knappertsbusch großes Verdienst erwarb. Die solistischen Aufgaben lagen in den Händen der Staatstheatermitglieder Felicie Hüni-Mihascek, Marta Schellenberg und Hanns Hermann Nissen. — Der „Chorverein für evangelische Kirchenmusik", eine Schöpfung von Prof. Ernst Riemann, erfreute mit einer stimmungsvollen und musikalisch gediegenen Aufführung von Bachs „Weihnachtsoratorium" und der „Bachverein" unter Dr. Ludwig Landshoff hatte sich eine Wiedergabe von Ludwig Webers Kammerspiel mit Musik „Christgeburt" zum Ziele gesetzt. Die Ausführung des musikalischen Teils, der alte Volkskunst im allgemeinen recht überzeugend, stellenweise freilich nicht ganz ohne leicht befremdliche Eindrängung eines modern-intellektuellen Moments, zu neuem Leben erweckt, war rühmenswert; nicht in gleichem Maße vermochten Darstellung und tänzerische Wiedergabe zu befriedigen.

Dr. Wilhelm Zentner.

KARLSRUHE. Die erste Uraufführung des Konzertwinters brachte das Bad. Landestheater im 4. Volkssinfoniekonzert heraus: Johanna Senfter (Oppenheim a. Rh.), dritte Sinfonie in A-dur, op. 43. Das Werk scheint ganz aus männlichem Geist geboren, so schüchtern sich auch die erfolgreiche Komponistin vor dem Publikum zeigte. Ein Werk, das in den Spuren von Reger, Wagner, Bruckner geht, ohne das Odium schwächlichen Epigonentums zu verdienen. Glänzende Polyphonie, Fülle von weittragenden (nicht restlos ausgeschöpften) Motiven, strenger Aufbau, kontrapunktische Virtuosität kennzeichnen die Musik Joh. Senfters, die auf der modernen, komponierenden Rechten eine höchst fortschrittliche, könnerische Persönlichkeit bedeutet. Ihre Musik klingt erlebt, ist völlig gesund, wahrt weiten Abstand vom Atonalen; sie packt, ohne doch wieder Überraschungen zu bringen und Ewigkeitswerte zu versprechen. Bevorzugt werden Brucknerische Bläserchöre mit feierlicher Akkordik und kirchlichen Ergriffenheiten; nicht abgeneigt ist das Talent Joh. Senfters opernhafter Bewegtheit und orchestraler Buntheit. Niemals aber macht sie dem Effekt Zugeständnisse; niemals wird ihr Verebben aus großen Gefühlshöhen ein Versinken in resignierte Lethargie; sie wahrt immer erfreuliche „mâsze'. So war der äußerliche

Beifall wohl verdient durch die starken Innenwerte des Werkes. Das Konzert wurde, ohne besondere Note, geleitet von Kapellm. Rudolf Schwarz.

Dr. K. Preisendanz.

ROSTOCK. „Soleidas bunter Vogel." Musikalisches Lustspiel (nach einem Märchen aus 1001 Nacht) in einem Bild von Curt Böhmer. Musik von Max Donisch. Uraufführung im Rostocker Stadttheater. — Ein sechzigjähriger persischer Kaufherr liebt die sechzehnjährige Soleida, die (bei Böhmer) seine Nichte und sein Mündel ist. Böhmer hat die Geschichte zahmer gemacht, denn in 1001 Nacht ist das Mädchen die Frau des Alten, was für ein Lustspiel eine kaum zu überwindende Situation wäre. Aber auf der anderen Seite hat Böhmer das neue Verhältnis nicht zu einer dramatischen Spannung ausgebaut, die hinreichte, aus dem Scherz ein Lustspiel zu machen. Der Alte bewacht das Mädchen eifersüchtig mit Hilfe eines Papageis, der erzählen kann, was er gesehen hat. Diesen Vogel schenkt er der nichtsahnenden Soleida. Als der Alte verreist ist, kommt der junge Liebhaber Soleidas, und die beiden halten unter den Augen des bunten Vogels ein Schäferstündchen ab. Aber der Alte kehrt noch einmal zurück, er hat etwas vergessen, und erfährt von dem Papagei, daß man sich geküßt hat. Soleida ahnt den Verräter, und als der Alte wieder weg ist, inszeniert sie bei heiterstem Sonnenscheine ein künstliches Gewitter. Mißtrauisch kommt der Alte zum zweiten Male zurück und erfährt durch den Vogel von einem entsetzlichen Gewitter. Das erschüttert dessen Glaubwürdigkeit aber so, daß der Alte sich beglückt vor den Kopf schlägt und diesem verrückten Tier auch das nicht mehr glaubt, was es von den Küssen erzählt hat. In seiner Freude nimmt er den jungen Liebhaber freundlich bei sich auf, wozu der Papagei das Wort „Dummkopf!" ausruft. — So wenigstens stand es im Klavierauszug. Die Rostocker Aufführung hatte, aus der ganz richtigen Regieidee heraus, diese Partie auf der Bühne sichtbar zu gestalten, dem Papagei einen tölpelhaften Diener an die Seite gestellt, der die Aufgaben des Vogels übernahm. Dadurch wurde aber der Papagei, nach dem das Stück immerhin heißt, vollkommen überflüssig. Außerdem mußte sich bei uns der Alte noch in einer pantomimischen Szene von seinem Irrtum überzeugen, indem er sich plötzlich dem kosenden Paare gegenübersah. Damit schloß das Stück auf eine Weise, die noch nach irgendeiner Lösung verlangte. Eine Schwäche des Buches ist das, daß der Alte durch einen äußerlichen Trick hinter das Licht geführt wird. Im Sinne eines Lustspieles wäre es gewesen, den Alten sozusagen mit seinem eigenen Charakter zu schlagen. Die Möglichkeit ist in der Fabel durchaus gegeben. Das Buch ist im Hinblick auf ein musikalisches Lustspiel im übrigen geschickt angelegt. Max Donisch hat alle Gelegenheiten, die das Buch ihm bietet, mit Geist und echter Musikalität ausgenutzt. Die Heiterkeit der Handlung ist durch seine Partitur wirklich lebendig geworden. Insbesondere sind ein paar lyrische Stellen von hoher Schönheit und unmittelbarem Empfinden. Obgleich Donisch seinen eigenen Stil schreibt, ist er keine Persönlichkeit von starker, musikalischer Eigenart, doch besitzt er das Vermögen, die Einzelheiten unter einen großen Bogen zu spannen, so daß die Musik nicht nach jeder Szene ihren Atem verliert, sondern in sich organisch dem Ende zu wächst. — Die Regie (Salno) ließ zwar zu, daß einiges Wichtige unter den Tisch fiel, hatte aber sonst für lustspielhafte Beschwingtheit gesorgt. Das Orchester unter Schmidt-Belden spielte mit Temperament, Witz und Wärme. Die Solisten (Frl. Küper und die Herren Rothstein und Straub) sangen und spielten mit bester Lustspiellaune. Das Publikum nahm das Werk freundlich auf.

Fritz Specht.

STETTIN. Das Stadttheater brachte in der ersten Hälfte der Spielzeit eine stilgerechte, lebensvolle Wiedergabe von Méhuls „Josef in Ägypten" (mit Paul Papsdorf in der Titelrolle) und in recht guten Erstaufführungen d'Alberts „Golem" (einmal mit dem Komponisten am Dirigentenpult), Janaceks urwüchsige „Jenufa" (in den weiblichen Hauptrollen gut mit den zwei dramatischen Sängerinnen Madsen und Zotos besetzt) und Puccinis köstlichen „Gianni Schichi". Die ganz und gar unverdiente Ehre der Uraufführung widerfuhr dem „Korsischen Gesetz" des auch für den Text verantwortlichen Walter von Simon; es ist ein trübes Rätsel, wie diese Niete sich in den Spielplan des Theaters einer Provinzialhauptstadt verirren konnte. Von dem, was im übrigen der Spielplan brachte, verdienen die Aufführungen der Straußschen „Ariadne", der „Zauberflöte" und der „Meistersinger" besondere Erwähnung. Die Regie liegt in den seit Jahren bewährten Händen des Oberspielleiters Clemens, als Kapellmeister fungieren, sich glücklich ergänzend, der zuverlässige Gustav Großmann und der temperamentvolle Philipp Wüst.

Ph. Gretscher.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Musikfest in M.-Gladbach.

Der 75. Jahrestag der Gründung des städt. Gesangvereins „Cäcilia", sowie das 25jährige Bestehen des städt. Orchesters gaben Anlaß zur Feier eines 2tägigen Musikfestes, das dem Schaffen unserer vier großen B: Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner — gewidmet war. Unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten wie

Lotte Leonard, Frieda Dierolf, Ventur Singer und Heinrich Rehkemper, eines festlich verstärkten Orchesters und des mächtig angewachsenen Festchores gestaltete GMD. Gelbke die Tage zu einem musikalischen Erlebnis erster Art. Beethovens Neunte und Brahms Vierte erfuhren eine äußerst eindrucksvolle Wiedergabe; der famos geschulte Chor leistete im Te Deum von Bruckner Unübertreffliches, und verblüffte geradezu durch die Sicherheit und strahlende Tongebung, die er in Bachs Choralkantate „Der Herr ist Sonn' und Schild" an den Tag legte. Die Solokantate „Jauchzet Gott" gab L. Leonard Gelegenheit, ihr virtuoses Können zu zeigen, dem gegenüber Frieda Dierolf in der Alt-Rhapsodie von Brahms durch ihre tiefempfundene Wärme und gesunde Musikalität eigentlich noch mehr für sich einnahm.

M. Bückmann.

Das vorläufige Programm des Schubert-Jahres in Österreich hat bereits am Neujahrstage mit der Aufführung einer Messe von Schubert in allen Kirchen Österreichs begonnen. Das erste Festkonzert veranstaltete am 22. Januar der Chor der Wiener Staatsoper unter Schalk und unter Mitwirkung des Philharmon. Orchesters. Ein weiteres Konzert gibt am 20. Februar der Wiener Oratorienverein, der u. a. drei Nummern aus der „Zauberharfe" zu Gehör bringen wird. Vom 3. bis 17. Juni finden zwei Festwochen statt, während dieser ein Massenchor, gebildet vom Wiener Männergesangverein, dem Schubertbund und dem Chor der Eisenbahnbeamten, Schubertsche Chöre auf der sog. „Hauswiese" bei Baden singen wird. In Mödling findet eine Freiluftvorstellung von Schuberts Posse „Die Zwillinge" statt. Auch das 10. Deutsche Sängerfest, zu dem man etwa 150000 deutsche Sänger aus allen Teilen der Welt erwartet, ist Schubert gewidmet. Die offizielle Feier aber, deren Programm ähnlich gestaltet werden soll wie das der vorjährigen Beethovenfeier, findet kurz vor dem 100. Todestage am 19. November statt.

In Wien plant man die Veranstaltung musikal. Olympiaden, die in regelmäßigen Zeitabständen einen Überblick über das gesamte zeitgenössische musikal. Schaffen der europäischen Völker geben und gleichzeitig mit einer Musikausstellung verbunden sein sollen. Diese Festspiele sollen unter dem Patronat der österreich. Bundesregierung stehen.

Anfangs Juni 1928 wird ein vom Internationalen Musikamt in Wien und der Österreichischen Musiklehrerschaft angeregtes I. Österreichisches Tonkünstlerfest in Verbindung mit einem Internationalen musikpädagogischen Kongreß und Internationalen Schulmusikkongreß in Wien stattfinden.

Das nächste (6.) Reger-Fest findet unter Leitung von Paul Scheinpflug vom 7.—10. Juni in Duisburg statt, gemeinsam veranstaltet von der Max Reger-Gesellschaft und der Stadt Duisburg. Als Mitwirkende sind verpflichtet: Clara Wirz, Hans Bachem, Cornelis Bronsgeest, Eduard Erdmann, Edwin Fischer, das Grevesmühl-Quartett, Georg Kulenkampff, Karl Hermann Pillney, Paul Scheinpflug, das städt. Orchester, der verstärkte städt. Gesangverein.

Das diesjährige 58. Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins findet Ende Mai in Schwerin statt. Festdirigent: GMD. W. Kähler.

Auch dieses Jahr, und zwar in der Woche vom 23. bis 30. Juni, findet in Würzburg unter Leitung von Hermann Zilcher ein Mozartfest statt.

Das 97. Niederrheinische Musikfest findet vom 9. bis 13. Juni in Köln statt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Westfälische Schule für Musik in Münster i. W. (Leitung Dr. Richard von Alpenburg und Dr. Richard Greß) widmete zwei Vortragsabende ausschließlich Kompositionen der Söhne Joh. Seb. Bachs, wobei sehr selten gehörte Werke in Klavier- und Kammermusik zur Aufführung kamen, u. a. das von Chr. Döbereiner neu herausgegebene Klavierkonzert Johann Christians.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin plant für Ostern 1928 einen dreitägigen Kongreß für Chorgesang in einer westdeutschen Stadt.

Im nächsten Sommer wird auf der Insel Capri unter der Direktion Respighis eine Musikschule für Ausländer errichtet werden

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Aachen kam es unter dem Vorsitz von GMD. Raabe zur Gründung einer Gesellschaft zur Pflege neuer Musik.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer beging am 14. Januar die Feier ihres 25jährigen Bestehens.

Für die zweite Hälfte des April ist in Berlin ein Kongreß der „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs" vorgesehen, bei dem in erster Linie über die Ausgestaltung des Schutzes der schaffenden Künstler beraten werden soll.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Adolf Grabofsky, der Dirigent des Cäcilienvereins in Sondershausen und Klavier-Theorielehrer an der Musikhochschule daselbst, beging unlängst seinen 60. Geburtstag.

Prof. Stanislaw v. Niewiadomski, einer der bedeutendsten und populärsten Musiker Polens feierte Anfang November vorigen Jahres sein 40jähriges Künstlerjubiläum.

Johann George Steingräber, der bekannte Cembalosammler und -bauer beging unlängst in voller Frische seinen 70. Geburtstag. Das Museum der Berliner Musikhochschule besitzt eine vom Jubilar angefertigte Nachbildung des Bachschen Cembalos, wie auch Alice Ehlers auf dem letzten Berliner Bachfest auf einem Cembalo Steingräberscher Konstruktion spielte.

Albert Greiner, der Gründer und Leiter der städt. Augsburger Singschule, ein hervorragender Chorerzieher und Schulgesangspädagoge, beging unlängst seinen 60. Geburtstag.

Musikdirektor Hermann Stockert, Gesangslehrer und Chordirigent, wurde 75 Jahre alt.

Marcella Sembrich, die einst gefeierte Opern- und Konzertsängerin, begeht am 15. Februar ihren 70. Geburtstag. Als Tochter eines mittellosen galizischen Geigers geboren, bildete sie sich unter mühseligen Verhältnissen zuerst zur Pianistin und Violinistin heran (Lehrer: ihr nachmaliger Gatte Prof. Wilh. Stengel und Prof. Epstein), ließ aber auf Anraten J. Epsteins ihre Stimme ausbilden, die sich mit der Zeit zu einem der edelsten Koloratursoprane entwickelte. Zu den Glanzleistungen der Sembrich gehörten u. a. die Susanne, Rosine, Lucia und Violetta.

Sylvio Lazzari, der erfolgreiche französische Opern- und Instrumentalkomponist, ein gebürtiger Südtiroler, beging am 1. Januar seinen 70. Geburtstag. Ein Schüler César Francks und eine der Stützen der älteren musikdramatischen Schule in Frankreich trat er besonders warm für Wagner ein, dessen Einfluß auch seine erste, in Deutschland und Österreich verschiedentlich aufgeführte Oper „Armor" zeigt. Weitere Opern sind: „Lépreuse" — in Deutschland aufgeführt und heute noch Repertoirewerk auf belgischen und französischen Bühnen —, „Santeriot", „Melaenis" und „La Tour de feu". Die Uraufführung letzterer wird gegenwärtig von der Pariser Großen Oper vorbereitet.

Arthur Seybold, der hochgeschätzte Hamburger Violinpädagoge, wurde am 6. Januar 60 Jahre alt. S. verdient vor allem auch als fruchtbarer Tonsetzer und Bearbeiter für sein Instrument genannt zu werden. Nicht weniger als 250 Werke, darunter auch Lieder und Männerchöre, sind von ihm veröffentlicht.

Prof. Simon Breu, der weitbekannte und volkstümliche, vielfach preisgekrönte Lieder- und Männerchorkomponist, wurde am 15. Januar 70 Jahre alt. Breu, der in Würzburg, wo er bis 1924 als Lehrer am Staatskonservatorium tätig war, lebt, ist, wie so viele bedeutende Musiker, aus dem Lehrerstand hervorgegangen. Er kam bereits 1885 nach Würzburg und wurde dort Dirigent des akadem. Gesangvereins. Direktor Kliebert, der Vorgänger Meyer-Olberslebens, berief, sein ungewöhnliches Talent sofort erkennend, ihn als Lehrer für Chorgesang, Harmonielehre, Akustik und Methodik an die damalige Musikschule, zu deren Entwicklung denn auch Breu Bedeutendes beigetragen hat. Noch heute ist Breu vielseitig tätig als Visitator des Musik- und Gesangunterrichts an den nördl. bayr. höheren Lehranstalten, ebenso als Mitglied der Prüfungskommission für das Lehramt der Musik an der Münchener Musikakademie. Unter seinen zahlreichen, beliebten Liedern und Gesängen, vor allem für Männerchor, haben besonders „Frühling am Rhein" und „Sonntag ist's" weiteste Verbreitung gefunden. G. S.

Frederick Lamond, der große schottische Pianist, wurde am 28. Januar 60 Jahre alt. L., der als einer der bedeutendsten Beethovenspieler der Gegenwart gilt, ist in Glasgow geboren und versah bereits mit 12 Jahren das Amt eines Organisten. Er studierte zuerst Violine, wurde dann aber Klavierschüler von Schwarz, Bülow und Liszt und trat in der Folgezeit auch als Komponist — sein Lehrer war Anton Urspruch — mit einer Sinfonie, Ouvertüre und anderen Instrumentalwerken hervor.

Prof. Josef Renner, Domorganist und Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule in Regensburg, wird am 17. Februar 60 Jahre alt. Renner, der aus der Schule Rheinbergers hervorging, hat als katholischer Kirchenkomponist und Gegner der sog. Cäcilianer einen bedeutenden Namen, von seinen weltlichen Werken sind vor allem Männerchöre bekannt geworden.

Musikdirektor Ulrich Hildebrand, Stettin, zum Ehrendoktor der theologischen Fakultät der Universität Greifswald.

Todesfälle:

† Richard E. Fuchs-Jerin, der Dirigent des deutschen Liederkranzes in New York, mit 50 Jahren

† Kammersänger Felix Decken, Stuttgart, mit 60 Jahren.

† Die berühmte amerikanische Serpentintänzerin Loie Futter im Alter von 58 Jahren.

† Helge Lindberg, der ausgezeichnete finnische Sänger, mit erst 40 Jahren. Lindberg war ein atemtechnisches Phänomen, vielleicht mehr Künstler der schönen Stimme als des Ausdrucks, daneben Plastiker, Sports- und Naturmensch von ungebrochenster Kraft. Er fiel der Grippe zum Opfer.

† Prof. Dr. Franz Herm. Behn, der bekannte Hamburger Musiker und Musikgelehrte, mit 69 Jahren. Er war ein Schüler Bruckners, ein Freund und Vorkämpfer Mahlers und Bülows, vor allem aber ein ausgezeichneter Kenner der Wagnerschen Werke. Sein besonderes Wirkungsfeld war die Bearbeitung von Partituren für 2 Klaviere (Ouvertüren und Sinfonien, darunter Bruckners IV. und VII.).

† Hofrat Max Meyer-Olbersleben, der frühere Direktor des Würzburger Staatskonservatoriums und bekannte Komponist von Orchester-Chor-Kammermusikwerken und Liedern, im Alter von 78 Jahren. Der Verstorbene war ein Schüler von Cornelius, Rheinberger, Bärmann und Wüllner, trat dann zu dem Kreise Liszt-Bülow in engere Beziehung und kam bereits 1878 als Lehrer für Theorie und Klavier an das damalige Würzburger Musikinstitut, zu dessen Direktor er nach dem Ableben Klieberts ernannt wurde. 1920 trat er in den Ruhestand. Der Name des hochverdienten Mannes, der u. a. über vier Jahrzehnte die „Würzburger Liedertafel" leitete, ist mit der Geschichte des Würzburger Musiklebens aufs engste verknüpft.

† F. Adler, der Musikreferent der „Bohemia" zu Prag.

† Richard Eilenberg, der bekannte Operetten- und Salonkomponist (die Mühle im Schwarzwald) zu Berlin im Alter von 80 Jahren.

† Dr. Felix Malden (Mandelstamm), Komponist und Bearbeiter von Männer- und Kinderchorliedern.

† Kapellmeister Alessandro Liberato, der Konzertdirigent der italienischen Veranstaltungen in New York, mit 80 Jahren.

† Prof. Alfred v. Glehn, der berühmte Violoncellist und ausgezeichnete Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, im Alter von 70 Jahren. A. v. Glehn war der letzte Schüler Davidoffs, viele Jahre war er Lehrer am Moskauer Konservatorium.

† Hjalmar v. Dameck, der bekannte Violinvirtuose und Pädagoge, ein gebürtiger Däne, mit 64 Jahren zu Berlin, wo er seit 1910 lebte. Er ist besonders durch seine Bearbeitungen älterer Instrumentralmusik in weiten Kreisen bekannt geworden.

† Mathieu Neumann im 61. Lebensjahre. Unerwartet hat die deutsche Musikwelt, speziell das rheinische Sängertum, einen harten Verlust erlitten. In Neumann, dem praktischen Musiker, erfahrenen Dirigenten und fruchtbaren Tonsetzer, ist eine starke und eigene Persönlichkeit

dahingegangen. Rheinländer von Geburt, bot ihm die enge Kölner Heimat unter der umsichtigen Unterweisung von Männern wie Wüllner, Neitzel, Pauer, Arnold Mendelsohn u. a. das musikalische Rüstzeug, das ihn befähigen sollte, im deutschen Männerchorgesang die überragende Stelle einzunehmen, die ihm als schöpferischem Chorsetzer und geschmacksicherem Vereinsleiter zukam. Die Grundhaltung, der musikalische Geist und die Fähigkeit, sich in einen Textgehalt einzufühlen und ihn in charakteristisch geprägte Tongedanken umzugießen, zeigt sich selbst in schwächeren Werken. Nicht zu übersehen sind seine geistlichen Werke für Männerchor, in denen er versuchte, neue Gebiete in werkgerechter Form zu erschließen (Lateinische Messe, Requiem, Vater unser). Auch an Sololiedern und Kammermusikwerken fehlt es in seinem Schaffen nicht. Wie er als Mensch bescheiden und emsig seiner Arbeit lebte, so ging er auch aus den Sielen seiner geliebten Chorarbeit dahin. Bei einer Probe im Düsseldorfer Männerchor, mit dessen Werden und Wirken er eng verbunden war, nahm ihn durch einen Herzschlag Freund Hein schnell und schmerzlos — still dahin. E. Suter.

Berufungen:

Max von Schillings zum Intendanten der Oper in Königsberg und Leiter der dortigen Sinfoniekonzerte.

Josef Correck (bisher Stadttheater Chemnitz) ab nächster Spielzeit auf mehrere Jahre an die städtischen Bühnen Hannover als Heldenbariton.

Der Hamburger Baritonist Joseph Groenen für ein mehrmaliges Gastspiel an die Antwerpener Oper. Er dürfte der erste deutsche Sänger in Belgien nach dem Kriege sein.

GMD. Richard Lert vom Mannheimer Nationaltheater als musikalischer Oberleiter der Breslauer Oper.

Die Altistin Johanna Egli als Gesangspädagogin an die Stuttgarter Musikhochschule.

Der Sängerin Felicie Hüni-Mihascek wurde vom bayr. Staatsministerium der Titel „Kammersängerin" verliehen.

Der Berner Geiger Eduard Hürlimann zum Konzertmeister des Portland-Sinfonieorchesters.

GMD. José Eibenschütz zum Oberleiter des Norag-Orchesters in Hamburg.

Prof. Walther Gmeindl zum musikal. Leiter des Akademischen Orchesters in Berlin.

Prof. Fritz Heitmann-Berlin spielte über Einladung der deutsch-ungarischen evangelischen Kirchengemeinde in Preßburg daselbst mit außerordentlichem Erfolge. Er wurde für ein zweites Orgelkonzert verpflichtet.

GMD. Gustav Brecher wurde von der Stadt Leipzig auf weitere fünf Jahre als musikalischer Leiter des Neuen Theaters in Leipzig verpflichtet.

Arnold Dedekind, Hannover, Dirigent des Schloßkirchenchors und des Männergesangvereins Alanda, zum Kirchenmusikdirektor.

Dem beliebten Dirigenten der philharmon. Konzerte des Würzburger Stadttheater-Orchesters, Hans Openheim, wurde durch Beschluß des Stadtrates für die Dauer seiner Tätigkeit am Stadttheater Würzburg in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Entwicklung des Stadttheater-Orchesters der Titel „Musikdirektor des Stadttheaters Würzburg" verliehen. Die Konzerte des Würzburger Orchesters erfreuen sich einer künstlerischen Einstufung, wie sie bei Orchestern gleicher Struktur und wirtschaftlicher Veranlagung selten anzutreffen ist. Mit der ausgezeichneten Interpretation Straußscher Werke und unter der Stabführung von H. Knappertsbusch, Rich. Strauß, und erst kürzlich Bruno Walters, erwarb sich dieser Instrumentalkörper beachtenswerten Ruf. —W.

PREISAUSSCHREIBEN

Internationaler Schubertpreis. Die Preise des internationalen Preisausschreibens der Columbia Graphophone Company zur Gewinnung sinfonischer Orchesterwerke betragen insgesamt 20000 Dollars und sind als Garantie bei dem Bankhaus J. P. Morgan in New-York eingezahlt worden. Die näheren Bedingungen des Preisausschreibens sind durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W. 8, Wilhelmstr. 57/58 zu erfahren, die für die Zone Deutschland und Holland zuständig ist.

Ein internationales Preisausschreiben veranstaltet E. W. Beatty, der Präsident der Canadian-Pacific Railway in Montreal. 1000 Dollar sind ausgesetzt für eine Suite oder Tonstück für kleines Orchester, weitere 1000 Dollar werden als erste und zweite Preise unter Librettisten und Komponisten von zwei Kantaten geteilt, in denen französisch-kanadische Volksgesänge verarbeitet sind, weitere 500 Dollar entfallen auf eine Suite für Streichquartett. Noch einige weitere ausgesetzten Preise sind nur der Bewerbung durch kanadische Komponisten zugängig.

Ein internationaler Aufruf für die Schaffung einer Friedenshymne wird unter dem Patronat von Musikern, Kirchen- und Staatsmännern Frankreichs angekündigt. Näheres zu erfahren durch Emile Caen Dhurner, 7 Place Saint Michel, Paris.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Kapellmeister Markus Rümmelein-Nürnberg brachte am ersten seiner „Intimen Kunstabende der Musik" unter Mitwirkung von Bettina Frank (Sopran) außer selten gehörten Liedern von Joseph Marx und Othmar Schoeck, erstmalig Lieder von Georg Jokl-Wien mit größtem Erfolg zu Gehör.

Der Elbinger Lehrergesangverein, Dirigent Julius Geßinger, bringt in einem Festkonzert am 4. Februar Schuberts deutsche Messe und Cherubinis D-Moll-Requiem zur Aufführung. Zwischen beiden Werken erklingt Schuberts IV. (tragische) Sinfonie in C-Moll.

In Dresden gelangten drei Klavierstücke zwei Lieder und eine Rhapsodie für Violine und Klavier von Rolf Schubert mit ausgeprägtem Erfolg bei Publikum und Presse zur Aufführung.

Waldemar von Baußnern arbeitet gegenwärtig an der Vollendung einer „Hafis-Kantate" (in zwei Teilen) für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester, nach Dichtungen aus dem westöstlichen Diwan von Goethe. Baußnerns Duo für 2 Klaviere, das im Steingräber-Verlag erschien, wird im März in einem Konzert des Braunschweiger Max Plock-Konservatoriums zur Erstaufführung kommen.

Das Dresdener Bärtich-Quartett brachte an seinem ersten Kammermusikabend Werke Dresdener Komponisten, nämlich: das A-Moll-Quartett von Reinhold Becker, die 1. Rhapsodie von Nino Neidhardt und das C-Moll-Quartett von Draeseke unter glänzendem Erfolg zur Wiedergabe.

Furtwängler, der bei der New Yorker Philharmonic Society ab 1928 für drei Jahre verpflichtet ist, hat die Gesellschaft gebeten, seinen Vertrag für die Saison 1928/29 nicht in Kraft treten zu lassen.

Der unter Leitung von Direktor Carl Holtschneider stehende Westfälische Madrigalchor bringt in diesem Konzertwinter an neuen Kompositionen zur Aufführung: Deutsche Vesper von Josef Haas, „Nacht und Morgen" von Richard Wetz und die Marcus-Passion von Thomas.

Der Berliner Tenor Anton Maria Topitz wurde eingeladen, im Januar beim Musikfest in Athen mehrere Male zu singen.

Der bekannte Benkelsche a-cappella-Chor in Breslau (Leiter: K. Benkel), veranstaltete unter Mitwirkung des Schülerchors vom Friedrichs-Gymnasium, des Männergesangvereins „Edelstein" und des Organisten Gerh. Zeggert ein eindrucksvolles Konzert, dessen ausgezeichnetes Programm Werke von Joh. Buchner (1483 bis 1540), Orlandus Lassus, Vittoria Joh. Pachelbel (Ciacona in f-moll für Orgel), Joh. Chr. Bach (Lieber Herrgott, wecke uns auf [8st.]), Durante (Misericordias, 8st.), J. S. Bach, J. Cl. Perti (1661—1756) u. Mozart aufwies.

In einem Konzert des aus 20 Mitgliedern bestehenden Kammerchors, Direktor Franz Herzig, kamen als erster Teil Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert und als zweiter Teil Werke von lebenden Meistern mit großem künstlerischem Erfolg zur Wiedergabe. Von letzteren waren vertreten: Sibelius mit 2 Chören, Ernst Krenek, Hans Gal und Delius mit je einem Chor, ferner als Uraufführungen Leonhard Rösner und Ernst August Völkel mit je 2 Chören (Manuskript).

Eine unbekannte Volksliedersammlung des jungen Brahms aus dem Nachlaß Clara Schumanns wurde unlängst von deren Töchtern Marie und Eugenie der Preuß. Staatsbibliothek übergeben. Die Sammlung, die nun kürzlich Max Friedländer im Auftrag der deutschen Brahmsgesellschaft herausgab, enthält 32 Volksliedbearbeitungen, die Brahms in einem Brief an Clara Schumann als „flüchtigste Studien" bezeichnet.

Die Theaterfusion Gera-Altenburg wurde seitens der reußischen Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt gekündigt, da sie sich als finanziell unvorteilhaft herausstellte.

Die Direktion der Wiener Staatsoper hat fünf Mitgliedern der Philharmoniker ihre im Nebenberuf ausgeübte Tätigkeit als Jazzmusiker untersagt, da diese mit der Würde des Hauses nicht im Einklange stehe. Wiener Blätter weisen auf das Groteske des Verbots hin angesichts der gegenwärtigen Vorstellungen der Jazz-Oper von Krenek, unseres Erachtens aber mit Unrecht. Wenn ein erstes Operninstitut aus Prestigegründen nicht gern sieht, daß seine Mitglieder in Tanzkapellen mitwirken, so hat dies doch wahrlich nichts mit den Tänzen, seien es nun Jazz oder andere, zu tun, die in Opern vorkommen. Denn, wenn wir recht verstehen, will die Direktion nicht etwa Stellung damit zum Jazz nehmen, sondern zur nebenberuflichen Tätigkeit ihrer Mitglieder als Tanzmusiker.

Der Instrumentalverein zu Bremen brachte in einem seiner Kammerkonzerte Werke von Ambrosius, Karl M. Pembaur, Karl Hoyer, C. Schadewitz u. P. Graener zur Bremer Erstaufführung.

Hermann Grabners neues Oratorium „Die Heilandsklage" (Text von Romano Guardini) gelangt am 6. April in Elberfeld unter Leitung von GMD. Hoeßlin zur Uraufführung. Solisten sind: Amalie Merz-Tunner, Ruth Arndt und Alfred Paulus. Grabners Orgelwerk „Pater noster", welches im Januar vorigen Jahres durch Hans Bachem in Köln uraufgeführt wurde, gelangte bisher in Köln (dreimal), Essen (zweimal), Mülheim (zweimal), Leipzig, Salzburg, Bonn, Frankfurt (zweimal), Berlin (dreimal), Düsseldorf (zweimal), Duisburg, Arnstadt und Rudolstadt zur Aufführung.

Am 15. Dezember kamen durch das Antiquariat Karl Ernst Henrici, Berlin, eine Reihe interessanter, Richard Wagners Verbannung aus München betreffende Dokumente zur Versteigerung. Neben eigenhändigen Briefen Ludwig II. ist besonders ein noch unveröffentlichtes 90 S. starkes Manuskript „Ludwig II. von Bayern, Pfordten und Wagner" aus den hinterlassenen Aufzeichnungen des ehemal. bayer. Staatsministers Freih. von der Pfordten wichtig. Die Sprache, die hier gegen Wagner geführt wird, ist vielleicht die schärfste, die jemals zur Anwendung gelangte, was teilweise auf gründlicher persönlicher Antipathie und Unverständnis der Wagnerschen Persönlichkeit beruht.

Ein neuer Orgeltyp ist durch den Bau zweier Instrumente in Altona und in Brieg (Schlesien) geschaffen, der von Hans Henny Jahnn disponiert und von E. Kemper und Sohn (Lübeck) ausgeführt wurde. Bei der Einweihung der Altonaer „Klopstockorgel" — des Dichters Grab liegt an der Kirche — durch ein Konzert des Organisten Paul Kickstat erwies sie sich als eine überzeugende Lösung der Orgelbauprobleme, die die beiden großen Orgeltagungen von Hamburg (1925) und Freiburg (1926) aufgeworfen hatten. Dort war die Erkenntnis durchgerungen, daß die moderne Orgel nur zum Vortrag moderner Werke, für alte Werke dagegen nur eine alte Orgel geeignet sei. Es blieb jedoch die Frage offen, wie denn zukünftige Orgeln zu bauen seien, ob im alten oder im neuen Stil oder nach einem Kompromiß zwischen beiden Stilen. Jahnn hat nun diese Fragen mit einem Instrument beantwortet, das man am besten als „Qualitätsorgel" bezeichnet. Auf diesem Werk ist alles stilrein zu spielen, einfach deshalb, weil Wind-Register- und Pfeifenwerk die denkbar besten sind. Niedriger Winddruck für die Pfeifen, hoher Winddruck für die Registerventilsteuerung, mechanische Traktur, edles Pfeifenmaterial und künstlerische, nicht virtuosenmäßige Disposition und Intonation der 38 Register erlauben bei reichsten Kombinationsmöglichkeiten sowohl den architektonisch durchsichtigen Aufbau gegensätzlicher Klaviere und Stimmen für alte Musik als auch die intimen Schwellungen und die Mischung gebrochener Farben für die neueren Werke. Damit ist ein Orgeltyp geschaffen, der unter Anknüpfung an die größte Bauzeit (1550—1650) und unter Berücksichtigung der Anforderungen moderner Orgelkompositionen einen entscheidenden Schritt in die Zukunft getan hat. R. Mk.

Eine Uraufführung von Werken aus dem Nachlaß des im Kriege gefallenen jungen Komponisten Siegfried Kuhn fand Anfang Dezember in Eisenach statt. Ungewöhnlich starken Erfolg erzielten drei Männerchöre, von denen einer „Herzog Ulrichs Jagdgesang" soeben im Steingräber-Verlag erschienen ist. — Als besonders schönes, eindrucksvolles Werk mit gediegener polyphoner Stimmführung, mit feiner rhythmischer und

harmonischer Charakteristik und gut getroffener Stimmung erwies sich der achtstimmige gemischte Chor „Morgengruß" (Eichendorff). Drei kleine volkstümlich gehaltene Liebeslieder für 4stim. gem. Chor, die sehr eingängig sind, hatten einen Sondererfolg. — Zwei aus dem Manuskript gespielte Streichquartette (a-moll und C-dur) ließen erkennen, welch erstaunlichen Reichtum schöpferischer Begabung, welch seltene Kraft und Tiefe des Gefühls, starkes Temperament, feines Stilempfinden und sichere Formbeherrschung hier der Krieg vernichtet hat. C. K.

Frau Elsa Reger, die Witwe Max Regers, hat Frau Else von Hase-Koehler, Leipzig, Sternwartenstraße 79, mit der Herausgabe einer Sammlung von Briefen Max Regers betraut und bittet alle diejenigen, welche noch Briefe und Karten von Reger besitzen, diese sobald als möglich genannter Dame zur Verfügung zu stellen. Die Briefsammlung wird im Verlage von Koehler & Amelang, Leipzig, erscheinen.

Am 5. und 12 Dezember hielt Prof. Joh. Biehle in seinem Institut für Raumakustik, Orgel- und Glockenwesen in Berlin zwei Vorträge über Orgelbau. Im ersten Vortrag „Das Problem der Traktur und Pfeifenlade" setzte Biehle klar die Vorteile und Nachteile der pneumatischen und mechanischen Traktur und Windlade auseinander. Unterstützt wurde der Vortrag durch eine Sammlung von selbstgeschaffenen Modellen der verschiedensten Arten von Spielapparaten und Windladen sowie durch einführende Lichtbildern. Manche neue und wichtige Gesichtspunkte wurden gegeben, die bei der Gegenüberstellung von Mechanik und Pneumatik Berücksichtigung verdienten. Friedrich Biehn.

Ausland:

In den Motetten des Bruckenthalchors in Hermannstadt in Siebenbürgen kamen in der Weihnachtszeit außer Werken von Leonhard Schröter, Bach, Mendelssohn, Rheinberger und alten Weihnachtsliedern zwei 5stimm. Chöre, ein „Puer natus" aus dem handschriftlichen Siebenbürgischen Gesangbuch (ca. 1650) und „Gegrüßet seiest du, Jesulein" aus dem handschriftlichen Senndorfer Gesangbuch (ca. 1650), zur Uraufführung. Die Motetten stehen unter dem Kantor und Organisten Prof. Fr. Xaver Dreßler, einem Straubeschüler, der neulich in vorzüglicher Weise in der Leipziger Thomaskirche eine Choralfantasie von Baußnern zur Aufführung brachte.

Amerikanische Musikkultur. Eine Annonce in einer amerikanischen Zeitung verkündet, daß eine Fabrik auf Verlangen Leichenwagen liefert mit eingebautem Grammophon, das bei angekurbeltem Motor den Choral spielt: „Herr ich eile zu dir".

In Rom wurde nach dem Muster der Laxenburger Tanzschule (Jaques Dalcroze) ein staatl. Institut für klassische Tanzkunst gegründet.

Die Liceo Oper in Barcelona bringt in dieser Spielzeit u. a. folgende deutsche Werke: Walküre, Siegfried, Meistersinger, Tristan und Isolde, Rosenkavalier, Mona Lisa.

Das italienische Unterrichtsministerium hat eine Verordnung erlassen, derzufolge die Musik in den Konzertsälen, Kinos, Vergnügungsstätten u. a. mindestens zur Hälfte von italienischen Tonsetzern zu stammen hat. Ausgenommen davon sind Theateraufführungen, Veranstaltungen die dem Gedächtnis hervorragender ausländischer Meister gewidmet sind und solche von Instituten, die bewiesen haben, daß sie die Pflege der musikal. Kultur im streng italien. Sinne auffassen.

Der Opernspielplan 1927/28 der Mailänder Scala bringt, im Gegensatz zu den Spielplänen anderer italienischer Opernbühnen, eine ganze Anzahl deutscher Werke, von denen vor allem Wagners „Ring des Nibelungen", der unter Panizza, dem Stellvertreter Toscaninis, dreimal in Szene gehen soll, erwähnt sei. Außerdem sind geplant: Orpheus (Gluck), Fidelio, Freischütz, Meistersinger, sowie Figaros Hochzeit, Rosenkavalier, Salome, Josephslegende, welch' letztere vier Werke Rich. Strauß dirigieren wird.

Am Moskauer städt. Konservatorium wurde im November eine Sonntags-Arbeiterhochschule für Musik eröffnet.

Der tschechische Komponist Burian hat eine „Messe für Jazzorchester" geschrieben, die bereits in einer Prager Kirche zur Aufführung gelangte!

Hermann Scherchen hat mit außerordentlichem Erfolg in seinen 10 Konzerten mit der Bukarester Philharmonie neue rumänische Kompositionen von Enescu, Jora. Lazar, „L'histoire du soldat" von Stravinski, „Italia" von Casella, Beethovens Große Fuge op. 133 und Regers „Serenade" für 2 Orchester zum ersten Male aufgeführt. Scherchen wurde eingeladen, am 4. März in der Albert-Hall in London zu dirigieren, auch wurde er mit dem von ihm geleiteten Winterthurer Orchester für ein dreitägiges Musikfest nach Turin verpflichtet.

Musikberichte

Bochum. Mit jeder musikalischen Veranstaltung verstärkt sich der Eindruck, daß Bochum in GMD. Leopold Reichwein einen Künstler erster Qualität gewonnen hat. Seine Musizierlust ist von jugendlichem Feuer getragen, obwohl er selbst nicht mehr zur Jugend gehört. Unterstützt von einer begeisterungsfähigen Orchesterschar gelang es ihm in kurzer Zeit, unser Kunstleben wieder auf eine ansprechende Höhe zu bringen. Während Schulz-Dornburg, der hier Unvergessene, seine Hauptaufgabe darin erblickte, den Jüngsten Wegbahner zu sein, wurzelt Prof. Reichwein stark im Überkommenen, ohne lieblos an dem zeitgenössischen Schaffen vorbeizugehen. Seine Beethoven- und Bruckner-Interpretationen waren ganz seltene Erlebnisse. Von den Erstaufführungen enttäuschte Honeggers „König David" gründlich. Der Komponist hat sein Werk zwar geschickt gestaltet und mit raffinierter Orchestertechnik ausgebaut, die dichterische Vorlage aber kaum wirklich zu vertiefen vermocht. Einige kunstvoll gearbeitete Chöre befriedigten restlos, der Gesamteindruck aber war denkbar ungünstig. Von der musikalischen Sendung Honeggers, von der zuweilen überschwenglich gesprochen wurde, hat man hier nichts gespürt. Erfreulicher Art war die Bekanntschaft mit Franz Schmidts 2. Sinfonie, Egon Kornauths Orchestersuite und Hermann Ungers Levantinischem Rondo. Die letzte Spielzeit fand ihren Abschluß mit einem viertägigen Beethovenfest, bei dem erfreulicherweise auch ein weniger bekanntes Werk, die vom Meister selbst hoch eingeschätzte C-Dur-Messe, zur nachhaltigen Aufführung kam. Als Solisten setzten sich Valeria Brohm-Voss, Irene Sentheim, A. Wilde und Fred Drissen mit gutem Gelingen ein. — In mehreren Volkssinfoniekonzerten, die nicht nur in bezug auf Vortragsfolge, sondern, was hier im Industriegebiet vor allem wesentlich ist, auch auf Eintrittspreis wahrhaft volkstümlich sind, versucht Leopold Reichwein neuerdings, aus minderbemittelten Kreisen eine Konzertgemeinde zu bilden. Das ist eine Arbeit, getragen von einem schönen Idealismus, die sicher von Erfolg gekrönt sein wird. — Die Kammermusik bestritt das Treichler-Quartett (Treichler, Wünsche, Geistfeld, Fränkle) mit Werken der klassischen und romantischen Periode.

Rud. Wardenbach.

Braunschweig. Die erste Hälfte der Spielzeit des Landestheaters zeichnete sich durch reiche Mannigfaltigkeit der Opern und deren gediegene Wiedergabe aus. Im Gegensatz zum vorigen Jahre verzichtete der Intendant Dr. Ludwig Neubeck als kluger Mann auf die Uraufführungen musikalischer Nieten, denn „das sind die Weisen, die vom Irrtum zur Wahrheit reisen", grub dafür alte, erprobte Werke aus und widmete ihnen liebevollste Sorgfalt. Die neuen Kräfte fanden sich rasch in die hiesigen Verhältnisse, verschmolzen innig mit dem bewährten Stamm und fühlen sich wie die eifrige Arbeit beweist, in der alten Welfenstadt an der Oker sehr wohl: so wurde endlich nach vieler Mühe der Status quo ante bellum wieder erreicht. Die Neuheiten und Wagner-Musikdramen sind bei GMD. Mikorey bestens aufgehoben — mitunter nimmt auch der Intendant sogar als Spielleiter den Taktstock.

Als wichtigste Neuheiten erschienen Puccinis „Turandot" und Kreneks „Jonny spielt auf", infolge eines Mißverständnisses, denn das Machwerk gehört nicht auf unsere Bühne. „Der Barbier von Sevilla" hat durch die geschickte Bearbeitung der Originalrezitative von L. Leschetizky bedeutend gewonnen. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" feierte in den Kammerspielen eine fröhliche Auferstehung. Da das „Neue Operettentheater" des Direktors Otto Spielmann augenblicklich kein eigenes Heim hat, übernahm das Landestheater auch die Pflege der leicht geschürzten Muse; jenes beschränkte sich auf die übrigens recht gute Wiedergabe von „Wiener Blut", „Fledermaus" und „In der Johannisnacht" von Jean Gilbert.

Die Reihenkonzerte der Landestheaterkapelle unter Mikorey vermittelten als Solisten Stefan Frenkel (Busonis Violinkonzert) und Gieseking (Schumanns Klavierkonzert), das Sonderkonzert dirigierte Herm. Abendroth-Köln und unser Konzertmeister Rudolf Sinramm spielte Mozarts Violinkonzert (A-Dur). Hugo Kauns „Requiem" hatte in zweimaliger eindrucksvoller Wiederholung unter Heinrich Heger den ehrwürdigen Dom Heinrichs des Löwen vollbesetzt. Der Bachverein des MD. A. Therig wiederholte Haydns „Schöpfung". Zum 70. Geburtstage des Ehrenvorsitzenden Wilh. Müller des Braunschw. Lehrergesangvereins hatte der Dirigent Professor J. Frischen-Hannover 2 Männerchöre komponiert, deren Uraufführung stürmischen Beifall erntete. Die „Freie Volksbühne" verpflichtete für das erste Konzert Eduard Erdmann und Gieseking, deren vierhändiges Klavierspiel auf einem und zwei Flügeln einzig dasteht. Dem Anfang entsprach die Fortsetzung durch das Guarneri-Quartett, unser Trio Ernst Schacht (Klavier), R. Sinramm und Solocellist Hans Serfling, endlich durch den früheren Heldenbariton des Landestheaters Willi Sonnen. Domorganist Walrad Guericke spielte an einem Abend 3 Orgelkonzerte von Händel und bei freiem Eintritt in einer Weihestunde Weihnachtsmusik. Mehr als 2000 Hörer faßte das Gotteshaus, und Hunderte mußten unverrichteter Sache heimkehren. Die Solistenkonzerte wurden zum Verlegenheitsreich-

tum, als wichtigste Gäste erschienen die Geiger Burmester und Marteau, die Pianisten Lamond, Walter Kaempfer, Emmi Knoche, Marie Osterloh, Fritz Thöne u. a., lauter Namen von gutem Klang. Wenn sich in der Tat die Musik als die vielgerühmte geistige Macht erweist, wird sie uns zu den schweren Lebensaufgaben ertüchtigen, den Aufbauwillen stählen und die so wichtige sittliche Läuterung fördern. Ernst Stier.

BREMEN. Das bodenständige Konzertleben in unsrer Hansastadt ist sehr ausgedehnt, vielleicht allzu umfangreich. Die musikalische Gemeinde ist nicht groß genug, die Säle zu füllen und die Unternehmungen vor materiellen Einbußen zu schützen. Aber künstlerische Kultur beherrscht den Musikbetrieb. An der Spitze stehen die philharmonischen Konzerte des städt. Orchesters unter GMD. Wendel. Die vor einigen Jahren von GMD. Gurlitt gegründete „Neue Musikgesellschaft" hat ihre Konzerte eingestellt, weil sich keine Hörer fanden. Sie hatte Pflege der modernen Musik auf ihre Fahne geschrieben. Zeitgenössische Werke bringt aber jetzt (in weiser und vorsichtiger Auswahl) auch die Philharmonie. Und damit scheint sich die Aufgabe der „Neuen Musikgesellschaft" erledigt zu haben. Gleich die ersten ihrer Konzerte brachten Erstaufführungen für Bremen, ohne daß man von einem lauten Erfolge dieser Opera reden könnte. Die farbenreiche, inhaltlich nicht bedeutende „Feuervogel"-Suite von Strawinsky stand zu sehr im Schatten Till Eulenspiegels, als daß ihr Glanz nachhaltig hätte wirken können. F. Delius' zwei Orchesterstücke sind wenig originell und verleugnen nicht eine gewisse Verwandtschaft mit Griegschen Stimmungen. Ein köstlich musizierendes Concerto grosso von Vivaldi und von Ravel, La valse (mehr Karikatur als „Apotheose" des Wiener Walzers) vervollständigten die Erstaufführungen in der Philharmonie. Bruckner mit Nr. 5 und Brahms mit D-Dur brachten Feierstunden, zumal Wendel die Sinfonien in einer Form darstellt, die dem Kritiker die Feder aus der Hand zwingt. Mahlers 3. Sinfonie mit ihrer raffinierten Instrumentation, ihrem Bombast, ihrer Trivialität, ihrem Bestreben, das Herz zu packen, aber dann schließlich zu versagen, hatte äußeren Erfolg. Daß Schönheiten und glänzende Einfälle auftreten, soll nicht verschwiegen werden. Namhafte Solisten wie Feuermann, die berückend schön singende Karin Branzell (Bruchstücke Wagnerscher Opern), A. Busch und Gieseking wurden stürmisch gefeiert.

Die Kammermusiken der Philharmonie bestritten bisher das Busch- und Klingler-Quartett. Ersteres (nicht zu überbieten) brachte klassische Werke und Regers Es-Dur-Quartett, letzteres als Erstaufführung Respighis Quartetto dorico, ein wenig ansprechendes Werk.

Der Künstler-Verein hatte sich das Georg-Schumann-Trio eingeladen. Mit abgeklärter, reifster Künstlerschaft erklangen Brahms' C-Dur-Trio und ein Vornehmheit atmendes Trio op. 67, von Georg Schumann (erstmalig hier). Wendel ließ zum 1. Male Ambrosius' „Ein eleusisches Fest" zur Freude der Hörer ertönen. Unser stimmlich an erster Stelle stehender Männerchor „Teutonia" veranstaltete unter Leitung des trefflichen Bokelmann eine Gedächtnisfeier für Hegar, der mit „Rudolf von Werdenberg" und der „Gewitternacht" geehrt wurde. Die wertvollen Konzerte der Union gipfelten in einem Klavierabend des W. Horowitz, dessen Technik verblüffend ist, dessen Darstellung neben zarteste Federzeichnung gewaltige al fresco-Gemälde setzt, dessen poetisches Herz sich aber den Hörern vorläufig noch nicht erschließt.

Das 40jährige Bestehen des Lehrergesangvereins wurde durch ein Festkonzert gefeiert. Ed. Nößler dirigierte. In packender Darstellung erschien Nikodés „Meer" und H. Stiebers „Menschen" ein schwer zugängliches, mit modernen Mitteln arbeitendes Werk. Der seit einigen Jahren hier ansässige Geiger Prof. G. Herbst hat sich durch sein treffliches Bach- und Regerspiel eine kleine, aber treue Gemeinde geschaffen. Der Instrumentalverein ehrte in einer wohlgelungenen Kammermusik alte deutsche Meister: Telemann, Benda, Schobert, und führte in einem großen Orchesterkonzert erstmalig ein doppelchöriges Händelkonzert, F-Dur Nr. 29, und mit der grundmusikalischen Sopranistin Plack-Borjes den 100. Psalm von Nikolaus Bruhns (1665—97) auf. Die zahlreichen übrigen musikalischen Darbietungen zu besprechen, fehlt es an Raum. Sie alle waren bestrebt, der edlen Frau Musika würdig zu dienen.

Die Oper bewegte sich in dem üblichen Repertoir, doch waren alle Vorstellungen von künstlerischem Geist durchweht. In ganz ausgezeichneter neuer Einstudierung erschienen Mozarts „Entführung" und Verdis „Falstaff", der den Höhepunkt der bisherigen Saison bildete. Mit Pfitzners „Armem Heinrich" (erstmalig) trug man eine pflichtige Dankesschuld ab. Richard Strauß dirigierte persönlich seinen Rosenkavalier und die Ariadne. Kratzi.

ELBERFELD. Unter den im Winter 1927/28 aufgeführten Orchesterwerken ist Bruckners 9. Sinfonie hervorzuheben, die in ihrer tiefen Weihe und edlen Erhabenheit des musikalischen Ausdrucks und dank einer hervorragend schönen Wiedergabe des städt. Orchesters unter Franz von Hoeßlin die Hörer mächtig ergriff. Als örtliche Erstaufführung brachte die Konzertgesellschaft (Dirigent F. von Hoeßlin) die „Ammenuhr" von W. Braunfels heraus, ohne eine nachhaltige Wirkung zu erzielen. Dem einfachen Volksliedtext steht eine kunstvolle Kontrapunktik und eine zu reiche und dicke Instru-

(Fortsetzung auf Seite 116)

mentierung gegenüber. Beides will nicht recht zu einander passen. Eine selten schöne Aufführung erlebte J. Brahms „Ein deutsches Requiem", wobei die solistischen Leistungen von Adelheid Armhold und H. Schey-Berlin reichsten Beifall fanden.

Der einheimische Tondichter Hubert Pfeiffer (ein Blinder) zeigte aufs neue seine musikalische Begabung in einer groß angelegten C-moll-Sonate, worin er sich auf der Linie Bach-Reger in einer gewandten Kontrapunktik und reichen Polyphonie als seelisch-musikalische Ausdrucksmittel bewegt.

In den Händen zahlreicher Chöre ist das Lied gut aufgehoben. Der Kammerchor (Heinz Anraths) hat schöne, sorgfältig gepflegte Stimmen, er glänzte in fein abgetönten Vorträgen alter Madrigale von Gastoldi, Friederici; Volksliedern, von Reger gesetzt, Zigeunerliedern und anderen Gesängen von J. Brahms. Die Kurrende (E. von Baur) zeigt sich, namentlich im Knabenchor, den größten technischen Schwierigkeiten gewachsen in Chören von Palestrina, H. Schütz, Sweelinck, M. Reger. Die Reformationskantate von U. Hildebrandt ermangelt des hinreißenden, schwungvollen Zuges und ließ nur im 4. Teile die Herzen mitschwingen. Der Trinitatiskirchenchor (A. Gerke) sang in guter Schattierung klanglich schöne 6—8-stimmige Sachen von Mendelssohn, die Bach-Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Der gemischte Chor der fr. Bürgergesellschaft pflegt mit bestem Gelingen Werke mittleren und kleineren Umfanges von J. Brahms u. a. Der Deutsche Sängerkreis verstand es, ältere und neuere Meisterchöre (u. a. von Kaun) mit Geschmack und Ausdruck vorzutragen; desgleichen die Colombey wertvolle Kompositionen von Hegar, M. Bruch und W. Dost.

H. Oehlerking.

FREIBERG i. Sa. Das Freiberger Stadttheater eröffnete die gegenwärtige Saison mit einer sehr guten Aufführung von Ibsens Peer Gynt, mit Griegs Musik unter Leitung Paul Voigts. — Die musikal. Morgenfeiern brachten uns zunächst ein Konzert auf 2 Klavieren der einheimischen Künstler R. Dietze und W. Graumnitz, sowie ein Konzert des Freiberger Kammertrios (Graumnitz-Backhaus-Trinks) mit Werken von Sinding, Grieg und Gade. Beide Veranstaltungen standen auf achtbarer Höhe. Auch 2 Solistenkonzerte sind hervorzuheben: Ein Liederabend der Kammersängerin Elisa Stünzner-Dresden mit Dr. R. Engländer am Flügel, sowie ein Klavierabend des ausgezeichneten Leipziger Pianisten Hans Beltz, der Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Reger mit meisterhaftem Gestaltungsvermögen interpretierte. — Ein Genuß besonderer Art war ein von Kantor A. Eger geleitetes Kirchenkonzert im Dom, in dem neben solistischen Darbietungen Joh. Seb.

(Fortsetzung auf Seite 118)

Tonkünstlerfest 1929

(Opernfestwoche und Kammermusikfest der Stadt Duisburg)

Neue Wege: Oper und Kammermusik

Mit dem Tonkünstlerfest 1929 möchte der A. D. M. V. neue Wege beschreiten: Die geplanten Veranstaltungen sollen (abweichend vom Herkömmlichen) hauptsächlich einem Gebiet des musikalischen Schaffens dienen, das bei den landläufigen Tonkünstlerfesten in den Hintergrund trat: Der Oper; ergänzend sollen Kammermusikveranstaltungen herangezogen werden.

Äußere Begründung

Gerade der Oper war es bis jetzt nicht vergönnt, sich innerhalb der deutschen Tonkünstlerfeste voll auszuwirken; der A. D. M. V. löst darum nur eine gerechte Verpflichtung ein, wenn er für ein Jahr die für großes Orchester geschriebene Konzertmusik ganz zurücktreten läßt und der Musik vor allem im Rahmen des Theaters ein eigenes Fest widmet.

Innere Rechtfertigung

Der A. D. M. V. glaubt allerdings mit einem solchen Unternehmen auch der großen Konzertmusik als solcher zu dienen; die Erfahrungen der letzten Tonkünstlerfeste haben ergeben, daß es gut ist, wenn für das Schaffensgebiet der symphonischen Orchesterwerke einmal eine längere Ruhepause eintritt; die Eingänge für das Jahr 1930 werden dann vermutlich durch größere Reife und tiefere Sammlung diese Pause rechtfertigen.

Einladung der Stadt Duisburg

Was den äußeren Rahmen des Tonkünstlerfestes 1929 anlangt, so hat der Vorstand des A. D. M. V. einstimmig beschlossen, eine Einladung der Stadt Duisburg anzunehmen und ihre Oper zur Veranstaltung der Opernfestwoche, sowie ergänzend ihre kammermusikalischen Vereinigungen zur Abwicklung des Kammermusikfestes heranzuziehen. Der Festspielplan der Opernwoche soll zunächst 3 Werke umfassen, deren Auswahl allein dem A. D. M. V. zusteht. Diese 3 Opernwerke sollen dem zeitgenössischen musikdramatischen Schaffen angehören und wenn eben möglich, noch nicht aufgeführt sein.

Aufruf an alle Opernkomponisten

An alle schaffenden Musiker richtet daher der A. D. M. V. das Ersuchen, noch nicht aufgeführte vollendete oder der Vollendung nahe Werke dem Vorstand zur Prüfung einzureichen. Werke, die bis zum 1. August 1928 nicht eingegangen sind, haben keinen Anspruch auf unbedingte Berücksichtigung bei der Aufstellung des Planes. Für unvollendet eingereichte Arbeiten müßte zum mindesten eine rechtzeitige Fertigstellung durch die Persönlichkeit des Schöpfers gewährleistet sein.

Einsendungs- und Prüfungsbedingungen

Die Prüfung erfolgt durch den A. D. M. V.; gewünscht wird Textbuch, Klavierauszug und wenn möglich Partitur; alle Einsendungen sind an Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstraße 6, zu richten. Alle Einsender müssen sich darüber klar sein, daß sie dem A. D. M. V. ein Vorrecht auf die Uraufführung gelegentlich des Tonkünstlerfestes 1929 einräumen; sie können also einmal eingereichte Werke nicht mehr zurückziehen, wenn sich zwischenzeitlich andere Bühnen für deren Aufführung interessieren sollten. Dafür verspricht der A. D. M. V. schnelle Erledigung der Manuskripte, vor allem schnelle Rücksendung der nicht ernstlich in Frage zu ziehenden Arbeiten.

Aufführungs-Aussichten

Durch eingehende Prüfung des künstlerischen Niveaus der Duisburger Oper hat sich der A. D. M. V. davon überzeugt, daß die Vorbedingungen für eine befriedigende Wiedergabe auch anspruchsvollster Werke im Rahmen der Opernfestwoche gegeben sind; er wird noch im einzelnen darauf halten, daß die drei endgültig gewählten Opernwerke eine besonders sorgfältige, in Musik, Ausstattung und Regie makelfreie Aufführung erfahren.

Gesamtplan der Opernfestwoche

Zur Abrundung der Opernfestwoche wird die Duisburger Oper dem A. D. M. V. aus ihrem Spielplan weitere Werke vorschlagen, von denen der Vorstand 3 geeignete aussucht. Vermutlich werden Opern gewählt, die der breiten Öffentlichkeit unbekannt sind, einerseits Aufgaben, die der Musiker einmal auf der Bühne gesehen haben möchte, andererseits Darbietungen, die für die Arbeit der Duisburger Oper besonders charakteristisch sind.

Programm des Kammermusikfestes; Einladung aller auf diesem Gebiete schöpferisch Tätigen

Das mit der Opernfestwoche gleichzeitig beabsichtigte Kammermusikfest soll 3 bis 4 Vormittagsaufführungen umfassen und der gegenwärtigen Entwicklung des kammermusikalischen Schaffens dienen. Wie an die Opernkomponisten, ergeht darum seitens des A. D. M. V. an alle für Kammermusik schaffenden Musiker die Aufforderung, abgeschlossene neue oder dem Abschluß nahe kammermusikalische Werke zur Prüfung für das Tonkünstlerfest 1929 einzureichen. Der Termin kann hier liberaler gesetzt werden; er wird gelegentlich des Tonkünstlerfestes 1928 näher bekannt gegeben. Was indessen von den zu prüfenden Opern gilt, das erstreckt sich auch auf die angebotenen Arbeiten für Kammermusik: Dem A. D. M. V. verbleibt in jedem Falle ein Vorrecht auf die Uraufführung zum Tonkünstlerfest 1929.

Zukunftsziele

Der A. D. M. V. verspricht sich von der Neugestaltung des Tonkünstlerfestes 1929 eine Belebung des musikalischen Schaffens und möglicherweise eine zukünftige Erweiterung seiner Ziele. Sollte der geplante Charakter der Veranstaltung sich bewähren, so wird der A. D. M. V. in regelmäßig wiederkehrenden Abständen weitere Feste anberaumen, die der Oper in besonderer Weise gewidmet sind. Allerdings bedarf es zum Gelingen des Werkes nicht nur der Unterstützung der musikalisch Schaffenden, sondern auch des allgemeinen Anteiles der gesamten Musikwelt. Der A. D. M. V. richtet darum an alle Komponisten, alle musikalisch Interessierten und an alle Musikfreunde die Bitte, das Deutsche Tonkünstlerfest 1929 (Duisburger Opernfestwoche und Kammermusikfest) durch Bekanntmachung und Propagierung der hier gekennzeichneten Ziele eifrigst zu fördern.

Zustimmung der Behörden

Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat zu dem Plan bereits sein Einverständnis ausgedrückt.

Bachs Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" in hervorragender Weise zur Aufführung kam.

Walter Fickert.

M.-GLADBAH. Eine Reihe von Neuerscheinungen gestalteten die Programme des Konzertwinters abwechslungsreich. Die ausgedehnte Tanzsinfonie von Reznicek interessierte besonders im letzten Satz, der Tarantella, in rhythmischer Hinsicht und imponierte durch die feine Instrumentierungskunst. Auch Joseph Haas' „Heitere Serenade" fand als liebenswürdiges, feinste kammermusikalische Wirkungen enthaltendes Erzeugnis eines modernen Rokokostiles Beifall. Im Gegensatz dazu konnte sich Hindemith mit seiner Konzertmusik für Blasorchester op. 41 — trotz zweimaliger Wiederholung — nicht viel Sympathie erwerben: trotz des vorherrschend abscheulichen Klanges und der nicht eben vornehmen Rhythmen, nötigen diese genial-frechen Variationen über „Prinz Eugen" eine gewisse Bewunderung ab. Robert Bückmanns „Miniaturen" gewannen bei Presse und Publikum allgemeinen Erfolg in ihrer gedrängten Form als Orchesterstudie, in der heterogene Stimmungen mit sicherem Nuancierungsvermögen zu voller Geschlossenheit des Ausdrucks gebracht werden. Spielerischer erscheinen die fünf Kinderstücke von Ravel, erlesene Klangphantasien in raffinierten Farben. Eine ebenso gewinnende Äußerung impressionistischer Eingebung bildet Delius' „Brigg Fair", während Wagenaar mit der Ouvertüre zu „Cyrano de Bergerac" ebenso wie Pfitzner in der Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" dem Schönklang älterer Schule huldigen. Im übrigen hörte man noch ein Concerto grosso von Händel, eine Suite von Rameau, die 4. Sinfonie von Schumann, Böcklin-Suite von Reger usw. An Instrumentalsolisten interes-

(Fortsetzung auf Seite 120)

Von **FRANZ DRDLA** sind bei **Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8,** folgende moderne Kompositionen **für Violine und Klavier** erschienen:

op. 196 Nr. 1: Pagoda. 1.-3. Lage	M. **1.50**	op. 201 Nr. 1: Liebeslied (Love Song) 1.-3. Lage	M. **1.50**
op. 196 Nr. 2: Springbrunnen (The Fountain)	M. **1.80**	op. 201 Nr. 3: Kleines Menuett (C. Minuet) 1.-3. Lage	M. **1.50**
op. 198: Flirt	M. **1.80**	op. 137 Nr. 1: Valse badine	M. **1.50**
op. 199: Danse espagnole	M. **2.—**	op. 137 Nr. 2: Mazurka	M. **1.50**

NEUE LIEDER VON W. STRESEMANN

Nr. 1: Abend („Es stehen drei schlanke Birken")	M. **1.50**	Nr. 3: Tönen die Glocken nicht („Über das dämmernde Schwäbische Meer")	M. **1.50**
Nr. 2: Frühlingssonne („Es bricht ein süßes Ahnen")	M. **1.50**		

Mittelschwer. „Natürlich empfundene, schlichte Vertonungen voll Anmut und Wärme."

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

MANNBORG's SCHWELLORGEL

D. R. Patent

$10^{3}/_{5}$ Spiele auf 2 Manualen und Pedal.
Triplo-Expressiv.
Eingebauter elektrischer Gebläseantrieb.

Harmoniums von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Prachtkatalog auf Wunsch gratis und franko.

Besichtigung jederzeit gestattet.

Th. Mannborg, Hof-Harmoniumfabrik
Leipzig W 33, Angerstr. 38

ORCHESTER PARTITUREN

(KOMPLETTE OPERN)

Gebunden

Jede Partitur RM. 25.—, die mit * RM. 15.—

Bellini, V., Norma
Boito, A., Mefistofele
Donizetti, G., L'Elisir d'amore (Liebestrank)
Mascagni, P., Iris
Pizzetti, J., Dèbora e Jaéle
Ponchielli, A., Die Gioconda
Puccini, G., Die Bohème
— Madame Butterfly
— Manon Lescaut
— Tosca
** — Der Mantel*
** Puccini, G., Schwester Angelica*
** — Gianni Schicchi*
Respighi, O., Belfagor
Verdi, G., Aida
— Ein Maskenball
— Falstaff
— Othello
— Requiem (Messe)
— Rigoletto
— La Traviata (Violetta)
— Der Troubadour
Zandonai, R., Conchita

G. RICORDI & CO., LEIPZIG

Breitkopfstraße 26

Mailand, Rom, Neapel, Palermo, Paris, London, New York, Buenos Aires, San Paolo (Brasilien)

Musikfreunde! Das große Ereignis!

Ein Werk, wie es die musikalische Welt noch nicht gesehen hat!

Im Verein mit einer Anzahl hervorragender Musikgelehrten gibt Professor Dr. **Ernst Bücken** von der Universität Köln das wundervolle **„Handbuch der Musikwissenschaft"** heraus, von dem soeben die ersten Lieferungen erschienen sind.

Etwa 1300 Notenbeispiele und etwa 1200 Bilder

Man überzeuge sich durch Augenschein von der einzigartigen Güte des Werkes und verlange Ansichtssendung Nr. 91 b von:

Artibus et literis Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H., Potsdam

sierte besonders Caspar Cassado durch eminente Technik und Tonschönheit, die er in einem eignen Cellokonzert, das weniger schöpferische Werte enthielt, vortrefflich zu zeigen Gelegenheit hatte. Anton Schoenmaker gefiel in Mendelsohns Violinkonzert durch seinen ungezwungenen schlichten Vortrag. Fritz Peter und Arnold Heß zeigten stilvoll-sicheres Zusammenspiel in Bachs d-Moll-Konzert für 2 Violinen. Brahms B-Dur-Konzert wurde technisch sauber, aber in der Kraft nicht zureichend wiedergegeben durch Else C. Kraus. Schumanns a-Moll-Konzert entzückte durch das romantisch zarte, letzter Vertiefung entgegenstrebende Spiel von Lubka Kolessa. Das leider stark nachlassende Interesse für Kammermusik hatte die Zahl der bisherigen Quartettabende auf einen herabgedrückt, der vom Schulze-Prisca-Quartett mit Werken von Beethoven, Oppel, Dvořak angenehm ausgefüllt wurde. B.

SAARBRÜCKEN. In meiner Besprechung der städt. Sinfoniekonzerte unter Felix Lederer habe ich bereits auf die hohe Kulturmission der deutschen Kunst an der leidenschaftlich umstrittenen Saar hingewiesen. Als Träger des deutschen Gedankens erwiesen sich auch in der hinter uns liegenden Konzertzeit die dreihundert im Saar-Sänger-Bund zusammengeschlossenen Männergesangvereine und führenden Gemischten Chöre des Saargebiets. Sie stehen in der deutschen Sängerschaft an erster Stelle in der bewußten und entschiedenen Abkehr von den aus der Liedertafelei übernommenen Preis- und Wettsingen, und sie fördern sichtbar ihren Aufstieg aus dem Handwerklichen zu echter Kunst durch Pflege der auf idealer Grundlage erwachsenen Wertungssingen. Seit Hans Bongard mit seinem Mitarbeiterstab an der Spitze steht und mit dem Bundeschormeister Otto Schrimpf diese Entwickelung leitet, haben zahlreiche Vereine ihr volksbildendes und volkserzieherisches Schaffen in wertvollen Konzerten — vielfach Volksliederabenden — bezeugt. Unter den Gemischten Chören ragen hervor: Musikverein „Harmonie“, der unter Prof. Skohoutil erfolgreich große Orchesterwerke herausbringt und dazu in letzter Zeit sich auch die Pflege der Kammermusik angelegen sein ließ, die Gesellschaft der Musikfreunde, die im Vorjahre unter Musikdirektor Viktor Cormann u. a. trefflich „Jephta“ und die C-Dur-Messe Beethovens zur Aufführung brachte, und der ev. Kirchenchor St. Arnual, der unter Fritz Grebe Oratorien und wertvolle Chorkompositionen darbietet, wie endlich der Gesangverein-Saarlouis, der unter dem Stabe von Dr. Dadder recht gut Haydns „Jahreszeiten“ herausbrachte. Nachdrücklichste Erwähnung verdienen der neugegründete Lehrer-Gesangverein und der städt. Frauenchor, die beide unter der Leitung des musikpädagogisch außerordentlich erfolgreich tätigen akad. Musiklehrers O. Schrimpf stehen und neben eigenen Konzerten die großen Aufführungen des städtischen Sinfonieorchesters unter GMD. Lederer betreiben. Der Lehrergesangverein erwarb sich weitere Verdienste durch Kammermusikabende, deren inneren Wert er durch einführende Vorträge (Anschütz, Bongard, Dr. Raskin.) erhöhte. Stunden stiller künstlerischer Besinnung bereiten die regelmäßigen Orgelkonzerte des Meisterorganisten der Ludwigskirche Karl Rahner, sowie Klavierabende der Pianisten Walther Kaempfer, Joseph Contz und Hermann Griem, der übrigens soeben von einer sehr erfolgreichen Konzertreise aus Skandinavien zurückgekehrt ist. Inzwischen hat das Stadttheater in Eugen Felber aus Beuthen einen neuen Intendanten von trefflichem

(Fortsetzung auf Seite 122)

Soeben erschien

Fr. von Bose op. 20

SUITE NR. 2

für Klavier zweihändig

(Präludium, Scherzo, Romanze, Finale)
Ed.-Nr. 2400 .... M. 2.–

„v. Bose ist Meister eines echten gekonnten Klavierstiles, in dem er die Gedanken seiner frischen, liederswürdigen Romantik mitteilt.“

Früher erschienen von v. Bose:

KLAVIER ZWEIHÄNDIG:

op. 4 Nr. 1/3. Elegie, Intermezzo, Scherzo
Ed.-Nr. 1929/31 ...... à M. 1.–

op. 9. Suite Nr. I
Ed.-Nr. 2035 .... M. 1.50

op. 15. Zwei Sonatinen
Ed.-Nr. 2299 .... M. 1.20

op. 17. Thema u. Variation.
Ed.-Nr. 2290 .... M. 1.20

Durch jede Musikalienhandlung erhältlich (auch zur Ansicht)

Steingräber-Verlag, Leipzig

Zwei neue Lieder von

Martin Frey

für Sopran mit Klavierbegleitung ..... op. 67

Nr. 2. Spieglein im Walde

„Hänschen, das Rotschwänzchen, mußte zum Eingekränzchen ...“ Adolf Holst
Ed. Nr. 03187 .... 80 Pf.

Nr. 3. Tanzlied

„Es ist ein Reihen geschlungen, ein Reihen auf grünem Plan ...“
Otto Julius Bierbaum
Ed. Nr. 03186 .... 80 Pf.

Zwei ansprechende, flott geschriebene Lieder im Tanzcharakter.

Durch alle Musikalienhandlungen erhältlich (auch zur Ansicht)

Steingräber-Verlag · Leipzig

DIE FRAU

UND IHR HAUS



Zeitschrift für Kleidung / Wohnung / Wirtschaft / Körperpflege / Erziehung / Volkswohlfahrt

Jährlich 12 reichillustrierte Hefte auf feinem Kunstdruckpapier mit mehrfarbigem Umschlag und vielen Schnittmusterbogen





Herausgegeben von der Werbestelle für Deutsche Frauen-Kultur Köln a. Rh.

Probehefte kostenlos v. Verlag: Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei A.-G., Köln a. Rh. Abt. 3. Stolkgasse Nr. 25—31 Fernruf Anno 201 bis 206



Ruf erhalten, so daß wir einer weiteren günstigen Entwicklung des künstlerischen Lebens an der deutschen Saar mit guten Hoffnungen entgegensehen dürfen! Walther Stein.

STUTTGART. Von Konzertaufführungen sind aus der vorigen Spielzeit noch nachzutragen: die Missa brevis in einem Satze für eine Altstimme, Violine und Violoncello von Hermann Reutter, die an einem Abend der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik (Solisten: Anne Fellheimer, Professor Indig, Kirchberger) stattfand. Ich kenne von Reutter keine Arbeit, die im persönlichen Gesamteindruck so stark, in der Behandlung des Apparats wie der formalen Gestaltung so interessant und gleichzeitig überzeugend wäre. Von der seinerzeit in Donaueschingen so erfolgreich gewesenen Kantate vom Tode, die Holle kurz vorher aufführte, die als Ganzes schwach und nur in der wesentlich impressionistischen Vertonung Traklscher Décadencepoesie einleuchtend wirkt, bis zu dieser Arbeit ist ein bedeutsames Stück positiver Entwickelung. Die am gleichen Abend uraufgeführte Suite Fêtes galantes von Hugo Herrmann fiel denn auch daneben trotz hübscher Details merklich ab. Noch unbedeutender, durchaus überlebt erschien das von Wendling zur Uraufführung gebrachte Klavierquintett von Franz Schmidt: der für den einarmigen Paul Wittgenstein geschriebene Klavierpart ist vor allem deshalb anfechtbar, weil er die gezogenen Schranken zu durchbrechen sucht und damit zu technischen Gewaltsamkeiten führt. — An Erstaufführungen gab es in einem Konzert der Sopranistin Ehrengard Förster die einer noch ungedruckten, durch Alfredo Cairati trefflich bearbeiteten Solokantate „Idolo mio“ von Alessandro Scarlatti, eines köstlichen Stückes, das Händelschen Kleinodien der gleichen Gattung kaum nachsteht, gesanglich vielleicht noch delikater ist. Das Buschquartett und Rudolf Serkin brachten (in der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik) Kompositionen von Adolf Busch, ausgezeichnet gemachte, doch keineswegs gemußte, überwiegend in Brahms- und Regerepigonentum stecken bleibende Dinge. In einem der Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters schließlich erschien Ewald Strässers prächtig musizierende, nur in ihrer Thematik hie und da etwas leichtgeschürzte sechste Sinfonie und vorher Kempffs Klavierkonzert in b-Moll, eine von der Stimmung der ersten Kriegsjahre getragene, unausgeglichene Jugendarbeit; man tat dem Komponisten, der mittlerweile durch einen Wurf, wie die voriges Jahr von Keller gespielte Orgelsonate bewiesen hat, bis wohin seine Kraft reicht, keinen Gefallen mit dieser Ausgrabung.

H. Roth.

Musik im Ausland

BUDAPEST. Das Opernhaus brachte im Dezember als Uraufführung das Mysterium „Das Haus der Monate“ von Albert Siklós (Musik) und Eugen Törzs (Text). Der Text ist von schöner und warmer poetischer Symbolik, die Musik dazu nicht übertrieben modern, denn Siklós braucht die Errungenschaften der neuesten Richtung nur zur Steigerung der Ausdrucksfähigkeit seiner Musik. Seine mit Leitmotiven arbeitende Melodik besitzt eine charakteristische Note, die durch eine ausdrucksvolle und interessante Harmonik erhöht wird. Das Opernhaus bereitete den beiden ungarischen Verfassern eine sehr wirksam inszenierte Aufführung, die unter Kapellmeister Fleischer dem Werke zu seinem sehr lebhaften Erfolg verhalf. Die zweite Neuigkeit war die Erstaufführung des Balletts „Der Nußknacker“ von Tschaikowsky, in welchem besonders die Primaballerine Josefine Ptasinszky glänzte.

Die Aufführung der III. Sinfonie von Mahler, unter der Leitung von GMD. Bruno Walter aus Berlin, diesem berufensten Mahler-Dirigenten, verliehen dem Abende der Budapester Philharmoniker die Weihe eines Festes. Schwung und Tempo waren hinreißend, der Klang voll und ausgeglichen. Kurzum: eine Glanzleistung, an welcher als Solistin das Opernhausmitglied Marie Basilides und der Palestrina-Chor teilhatten. Jos. Fligl.

PRAG. In einem philharmon. Konzerte des Prager deutschen Theaterorchesters gelangte unter der musikalischen Leitung Kapellmeister Hans Wilhelm Steinbergs ein Doppelkonzert für Flöte und Klavier mit Begleitung eines Streichorchesters und zweier Hörner von Erwin Schulhoff zur Uraufführung. Das Konzert, das in der dreiteiligen Form älterer Konzertwerke geschrieben ist und einem konzertanten Allegro moderato als ersten Satz ein gesangvolles Andante im zweiten und ein virtuoses Rondo-Allegro als dritten Satz folgen läßt, ist ein ebenso in seinen Solopartien blendendes wie musikalisch wertvolles Opus, reich an Invention und rhythmischer Gestaltung, das die Klangkombination von Flöte und Klavier in raffiniertester Weise ausnützt und an Konzentriertheit der Form und des Inhaltes nichts zu wünschen übrigläßt. Dank ausgezeichneter Solisten fand das Werk eine ebenso glänzende Wiedergabe wie beifallsfrohe Aufnahme beim Publikum. Der Komponist selbst spielte den Klavierpart mit glänzender technischer Fertigkeit und delikatester Anschlagskultur, René le Roy, der in Technik und Atemführung verblüffende und in der Süße, Weichheit und Beseeltheit des Tones einzigartige Pariser Flötist, die Flötenstimme. — In demselben Konzerte erlebte das „Spiel für Blasorchester“ von Ernst Toch seine Prager Erstaufführung. Dieses „Spiel“

(Fortsetzung auf Seite 126)

FRAU UND MODE

Die letzten Jahre, die überall neue Ausblicke brachten, haben auch zu einer Wandlung in den Anschauungen der Frau über die Mode geführt. Nicht nur, daß die Frauenwelt von der früher betonten Üppigkeit zur Schlankheit, von der langen zur kurzen Haartracht, von den Stöckelschuhen zum niederen Absatz übergegangen ist, und damit den Forderungen von Gesundheit und Hygiene Rechnung getragen hat — die Frau der Gegenwart hat sich endlich auch von der Modediktatur, von der von oben her jährlich verschriebenen Modelinie losgesagt und sich zu ihrem eigenen Stil bekannt. Mit der Gleichberechtigung im öffentlichen Leben in Stellung und Beruf ist eine Verselbständigung, ein erfreuliches Besinnen auf die eigene Individualität vor sich gegangen. Ein neuer Wille zu Stil und Geschmack hat sich durchgesetzt, der zur Natürlichkeit und Echtheit des Wesens führte und als äußeres Zeichen das Eigenkleid mit sich brachte.

Und wenn es uns manchmal scheint, als ob diese Wandlung und Besinnung nur in einem kleinen Kreis von Frauen wahr geworden sei, so dürfen wir immer in unserer Berührung mit Menschen aus anderen Lebenskreisen feststellen, daß sie von gleichen Gedanken beseelt und durchdrungen sind, daß es oft nur an Anregungen oder Verbindungen fehlt, daß durch Beruf und Zeitmangel eine Isolierung eingetreten ist, die jeden Austausch von Erfahrungen, jede fruchtbare Zusammenarbeit ausschaltete. Da müssen wir aber auch feststellen, daß im großen Blätterwald unserer Modezeitschriften noch ein rückständiger Geist waltet, daß in ihnen zumeist alles auf Massenkonfektion eingestellt ist, so daß dem Selbstgestalten der Frau kein Raum bleibt und das geschriebene Wort nichts als Wissensstoff, aber keine zur selbstschöpferischen Mitarbeit anregende Darstellung ist, die eine wirkliche Vertiefung der Bildung bedeutet. Und wie mit diesen teils hochmodernen, teils spießig einfachen Zeitschriften, die nur aus materiellen Interessen geschaffen wurden, der Frau und ihrer Persönlichkeit geistig durch Telegrammdienst, minderwertige Erzählungen und oberflächliche Unterhaltung nicht gewährt ist, so verhält es sich auch mit der in ihnen wiedergegebenen Kleidung, die jeder persönlichen Note bar und bei der Anfertigung möglichst noch nach ungenauen Schnitten, auch nicht preiswürdig ist.

Es ist deshalb besonders zu begrüßen, wenn in Erkenntnis dieses Tatbestandes sich der Verlag G. Braun in Karlsruhe entschlossen hat, seine führende Mode- und Kulturzeitschrift „Neue Frauenkleidung und Frauenkultur" mit dem Jahre 1928 noch weiter auszubauen und ihren Inhalt all dem Wust von Geschmacklosigkeit, Schablone und Modeversklavung der Frau entgegenzustellen. In zweckmäßig schönen und modernen Formen wird die individuelle und geschmackvolle Kleidung für jede Jahreszeit und Gelegenheit geboten und dabei durch Schnittmuster- und Handarbeitsbogen in übersichtlicher Anordnung die Hausschneiderei gefördert. Es ist eine Freude, diese lebensvollen und sprechenden photographischen Aufnahmen zu beschauen und durch sie angeregt zu werden zum Selbstschaffen. Jede Frau ist dankbar, immer wieder über neue Handarbeits- und Flicktechniken Berichte zu erhalten und sich von anerkannten Pädagogen Erfahrungen aus der Kindererziehung erzählen zu lassen — und wie jede einzelne von uns Frauen die Vereinfachungen in der Hauswirtschaft begrüßt, so sehr freut sie sich auch über all das, was die gelben Hefte über Kunstgewerbe in Innenausstattung und über Vasen, Leuchter, Glas und viele andere Dinge in stets erlesenen, edlen und auch praktisch erschwinglichen Formen bringen. Wenn wir so den letzten Jahrgang 1927 durchblättern und suchen, welchen Mangel wir eigentlich an dieser Zeitschrift entdecken könnten, so müssen wir uns gar mancherlei an den Fingern abzählen: weder die Körperkultur, noch Berufsfragen und Berichte aus der Frauenbewegung müssen wir vermissen, sondern nur bedauern, daß in ihr für die Unterhaltung neben vorzüglichen Buchbesprechungen und den Aufsätzen über alle uns Frauen bewegenden Lebensfragen in Form von Erzählungen nicht gesorgt war, weil sie ja nur eine Mode- und Kulturzeitschrift, aber keine Literaturzeitschrift ist. — Da aber kündigt nun der Verlag für 1928 neben der weiteren Ausgestaltung nach der praktischen Seite in Beigabe von noch mehr Zeichnungen und Bildern einen Ausbau nach der unterhaltenden Seite in Form einer monatlichen Sonderbeilage von 16 Seiten an. Nun sind alle Wünsche erfüllt! und aus der Frauenzeitschrift ist die Kulturzeitschrift des deutschen Hauses geworden, zu der wir alle freudig greifen, weil sie mit ihrer 24jährigen Tradition und ihrer Verbundenheit zur Gegenwart, in der engen Zusammenarbeit von Redaktion und Leserschaft die Monatsschrift ist, die die eigene Entwicklung jeder Leserin in dem Verlangen zur Mitarbeit fördert und unseren fraulichen Interessen am uneigennützigsten dient.

So schreibt eine Leserin über die Monatsschrift:

NEUE FRAUENKLEIDUNG UND FRAUENKULTUR

Einzelheft M. 1.20 — Vierteljahr M. 3.—

Der Verlag stellt gern ein neues Heft kostenlos als Probenummer zur Verfügung und hofft, daß alle Leser dieser Ankündigung, die seine gelben Hefte nicht kennen, von diesem Angebot Gebrauch machen.

VERLAG G. BRAUN IN KARLSRUHE A. RH.

gibt sich als die Schöpfung eines maßvollen Atonalisten zu erkennen: es ist Militärmusik parodistisch-burlesken Charakters à la Strawinsky, die in drei skizzenhaft wirkenden Abschnitten („Ouvertüre", „Idylle" und „Buffo") ergötzlich zum Ausdrucke kommt. —ek.

Das Prager deutsche Theater beging am 5. Januar das vierzigjährige Bestehensjubiläum seines vom Prager Deutschen Theaterverein im Jahre 1887 erbauten Hauses, des heutigen sogenannten „Neuen Deutschen Theaters", das seinerzeit zur Entlastung der Bühne des alten „Deutschen Landestheaters" errichtet worden war. Bekanntlich ist das „Neue Deutsche Theater" gegenwärtig die einzige große deutsche Bühne Prags, da während des Umsturzes im Jahre 1918/1919 das „Deutsche Landestheater" von den Tschechen beschlagnahmt und für eigene Zwecke bestimmt wurde. Der erste Direktor des „Neuen Deutschen Theaters" war Angelo Neumann, der die Prager deutsche Bühne, vor allem die Oper, zu hohem Ansehen brachte. Seine Nachfolger waren Heinrich Teweles und Leopold Kramer, letzterem folgte im Herbste 1927 Robert Volkner. Die offizielle Bestandsfeier wurde mit einer Festvorstellung der „Meistersinger von Nürnberg", unter Kapellmeister Steinbergs Leitung begangen, derselben Festoper, die unter Mucks Leitung auch seinerzeit zur feierlichen Eröffnung des Hauses diente. —ek.

VERLAGSNACHRICHTEN

„Die außerordentlich günstige Entwicklung der Abteilung Geigenbau der Koch & Sterzel A.-G., Dresden, hat die Leitung veranlaßt, diese als rein künstlerisches Sonderunternehmen abzuzweigen und ab 1. Januar 1928 unter der Firma: Geigenbau Prof. F. J. Koch G. m. b. H., Dresden-A. 24 weiterzuführen."

Die Autographenhandlung V. A. Heck, Wien I, Kärtnerring 12 ließ ihren 39. Katalog erscheinen, in dem lauter kostbare Musikmanuskripte, so von Bach, Beethoven, Brahms, Bruch, Bruckner, Haydn, Liszt, Mahler, Mendelssohn, Mozart, Offenbach, Rubinstein, Schubert, Schumann, Spohr, Rich. Strauß, Wagner, Weber, Wolf u. a. angezeigt sind.

Der russische Staatsverlag hat eine zweibändige Sammlung „Lieder der Krim-Tataren", bearb. von Krasseff und Tschurinin, herausgegeben.

Rimsky-Korssakoffs Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronia" wird gegenwärtig vom Verlag M. P. Belaieff-Leipzig in deutscher Sprache herausgegeben. Die Übersetzung stammt von der Dresdener Schriftstellerin Elfriede Brockmann-Neubauer. Der in Belgrad lebende Librettist der Oper, Vladimir Belsky, hat der Übersetzerin persönlich bei der Redaktion zur Seite gestanden.

Eine moderne Klaviersuite, ein schönes Werk von dankbarer Spielart, ist soeben im Steingräber-Verlag aus der Feder von Fritz von Bose, dem Reinecke-Schüler und bekannten Klavierprofessor am Leipziger Landes-Konservatorium, erschienen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / MÄRZ 1928 HEFT 3

Wer ist musikalisch?

Von Alfred Heuß

Vorliegende Ausführungen erfuhren ihre Aufzeichnung vor drei Jahren, ohne daß sie aber noch gedruckt worden wären. Sie kamen mir lebhaft in den Sinn, als mir vor einiger Zeit Friedrich Kloses überaus empfehlenswertes Buch: Meine Erinnerungen bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen (erschienen bei G. Bosse als Band 61 der Deutschen Musikbücherei) in die Hände kam und ich in diesem auch ein Kapitel: Musikalität (S. 28—37) vorfand. Sein Inhalt deckt sich in einer Grundfrage sehr stark mit meiner Einstellung zu der Frage, und da dieser gerade von Seiten der Musiker weit mehr Beachtung geschenkt werden müßte, als es bis dahin geschehen ist, weiterhin das Problem der musikalischen Begabungsprüfung (s. den Aufsatz von W. Heinitz in Jahrgang 1926 unsrer Zeitschrift, S. 208) bereits erwogen wird, so erscheint eine Veröffentlichung dieser Ausführung denn doch sehr ratsam. Denn an der Lösung der Frage: Wer ist musikalisch? müssen in erster Linie Musiker beteiligt sein, weil sonst die Gefahr besteht, daß sie zum Schaden der musikalischen Betrachtungs- und Beurteilungsart verwissenschaftlicht wird und eine derartige Begabungsprüfung unter Umständen weit mehr Schaden anrichten kann als Nutzen. Was Klose in einer seltenen Offenheit über die Mängel seiner Musikalität aussagt, muß jedem zu denken geben, vor allem bei der Erwägung, daß der bekannte Komponist trotzdem zu unbestreitbaren Kunstwerken gelangt ist, und dies vermöge seiner inneren Musikalität, die von ihm — und gerade hierauf kommt es an — im Gegensatz zur äußeren, mehr physiologischen, gebracht wird. Auf diese Unterscheidung, die man unter anderem Namen und bei ganz anderer Behandlung der Frage auch in den folgenden Ausführungen antreffen wird, ist denn auch das Hauptgewicht zu legen. Wer mit ihr nicht grundsätzlich arbeitet, wird einer musikalischen Begabung niemals gerecht werden können. So mögen denn diese Ausführungen hier folgen, wobei ein besonderes Eingehen auf die Kloseschen vorbehalten sei:

Die Frage: Wer ist musikalisch? gehört zu jenen, die im streng wissenschaftlichen Sinne noch bei weitem nicht gelöst worden sind und wohl auch nicht gelöst werden können. Es erscheint auch immerhin von einiger symbolischer Bedeutung, daß die erste, von einem Mann der Wissenschaft, dem berühmten Mediziner Billroth, stammende Schrift über diesen Gegenstand, nicht nur Bruchstück geblieben ist. sondern zu den eigentlichen Fragen auch gar nicht gelangt. Des weiteren hierüber auch nur so viel, daß außer Psychologen gerade Ärzte ziemlich viel mit der Frage zu tun hatten, und zwar deshalb, weil ihnen in ihrer Praxis öfters Fälle musikalischer Erkrankungen

entgegentraten. Und da es unter Ärzten, gerade auch berühmtesten, sehr viele überaus musikalische Männer gibt, so gingen sie schon deshalb auf dieses Gebiet mit einer ersichtlichen Liebe ein.

Wir werden uns der Frage von der künstlerischen Seite nähern, wobei von allem Anfang darauf hingewiesen sei, wie unvollständig und ungenügend der Versuch sein wird. Es kommt mir auch schließlich nur darauf an, dem Leser etwas in die Hand zu legen, damit er den Blick für eigene Beobachtungen schärft und er wisse, worauf es besonders ankommt. Die Frage: Was heißt musikalisch? sei auch in die speziellere: Worin bestehen die musikalischen Fähigkeiten im einzelnen? übersetzt, es sei also analytisch vorgegangen, indem der Gesamtbegriff Musikalischsein, die Musikalität, in seine einzelnen Teile aufgelöst sei. Schon jetzt möge bemerkt sein, daß eine einigermaßen vollkommene Musikalität in einer möglichst vollständigen Vereinigung dieser Einzelfaktoren besteht, es also weit mehr auf diese ankommt als darauf, daß einzelne dieser Faktoren möglichst stark und auffallend ausgeprägt sind, während dagegen andere sich nur sehr kümmerlich oder auch gar nicht vorfinden. Insofern treten wir immerhin mit einigen festen Grundsätzen an unsere Untersuchung heran und werden den Nutzen auch bald einsehen.

Weiterhin sei die Frage gestellt: Bei welchen Vertretern der Musikalität wird diese Vollständigkeit besonders wichtig sein, welche brauchen sie am nötigsten? Und da kann die Antwort nur lauten, beim Komponisten, und zwar natürlich bei einem solchen, der geschlossener Leistung fähig ist. Indem vom Komponisten ausgegangen wird, verfolge ich noch besondere Zwecke. Dieser Ausgangspunkt soll uns auch den Weg finden helfen, der uns zeigt, worauf es außer den rein musikalischen Fähigkeiten noch ankommt. Denn auch folgender Satz sei unsrer Untersuchung vorausgeschickt: Es möchte jemand die zu besprechenden Einzelfähigkeiten in selbst glänzender Weise aufweisen, besäße er aber jene anderen Fähigkeiten nicht, so würden sie ihm wenig oder gar nichts nützen. Daß nun auch diese, sagen wir außermusikalischen Fähigkeiten in ausgeprägtem Maße vorhanden sein müssen, zeigt kein Musiktreibender klarer und unzweideutiger als der Komponist und aus diesem Grund nehmen wir den Ausgangspunkt von ihm. Diese anderen Fähigkeiten sind nun allgemein menschlicher und allgemein künstlerischer Art, haben als solche also mit der reinen Musikalität nichts zu tun, obwohl sie es sind, die dieser den besonderen Charakter verschaffen. Das zeigt sich, wie gesagt, am schärfsten bei dem Komponisten, natürlich aber auch den andern Musikausübenden, bis herab zum kleinen Mann, der sein Lied pfeift und seinen kleinen Männergesangverein besucht. Den Fall gesetzt, daß ein Komponist die reinmusikalischen Talente Mozarts und Beethovens zugleich besäße, er wäre aber ein schlapper und zugleich geistloser Geselle, so würde er bei aller Musikalität nichts von irgendwelcher Bedeutung leisten können noch leisten wollen. Es ist dringend notwendig, die Musikalität, sobald wir sie in möglichst reiner Form kennen gelernt haben, mit den sonstigen Fähigkeiten in Verbindung zu bringen. Spielt ein Künstler oder ein Dilettant z. B. Klavier, so erleben wir keineswegs nur seine musikalischen und rein pianistischen Fähigkeiten, sondern, kurz gesagt, auch seine ganzen menschlichen und allgemein künstlerischen Eigenschaften. Und am ausgeprägtesten gibt sich dies eben beim Komponisten kund.

Nehmen wir im angegebenen Sinn den Ausgangspunkt vom Komponisten, so muß auch noch deutlich gesagt werden, daß, was einen Musiker zum Komponisten macht, nämlich die schöpferische Begabung, mit der Musikalität als solcher nichts zu tun hat,

jene vielmehr wieder für sich dasteht. Es kann jemand ein ausgezeichneter Musiker sein, ohne die geringste kompositorische Begabung empfangen zu haben, oder aber sie kann im Verhältnis zu seiner außerordentlichen musikalischen Bedeutung nur gering und kümmerlich beschaffen sein. Umgekehrt kann jemand — und hierüber besteht die größte Unklarheit — verhältnismäßig, ich sage verhältnismäßig, eine nur ganz mäßige reinmusikalische Veranlagung empfangen haben, wohl aber eine ausgesprochene. ungemein lebendige Schöpferkraft, so wird er in diesem Falle, kommen bedeutende allgemein menschliche und künstlerische Eigenschaften hinzu, sogar in ihrer Art überraschende, bedeutsame Kompositionsergebnisse erzielen, die nötige Schulung als selbstverständlich vorausgesetzt. Über derartige grundsätzliche Vorfragen muß man ein sehr klares Wissen besitzen, wenn man über unsre Frage begründete Ansichten äußern will; sonst stößt man auf Rätsel, wo keine sind und verwirrt weiterhin die ganze Fragestellung. Die rein musikalischen Fähigkeiten sind also für einen Komponisten nichts weiter als das musikalische Werkzeug, dessen sich seine besondere Schöpferkraft bedient.

So kommen wir denn auch zu diesen, den musikalischen Fähigkeiten, selbst, die wir, um unsere Fragen beantworten zu können, vor allem auf ihre annähernde Vollständigkeit zu prüfen haben, sofern wir sagten, daß in dieser sich die Musikalität kundgebe. Ich betone dabei vor allem Anfang die nur annähernde Vollständigkeit, sofern es hier ausgeschlossen ist, alle Eigenschaften anzugeben, ferner aber, daß über jede einzelne eine besondere Abhandlung gegeben werden müßte, um sie ihrer ganzen Bedeutung nach würdigen zu können.

Als erste wichtigste Fähigkeit sei das Vermögen genannt, einfachere Melodien oder doch Melodienteile, ferner, mehr abstrakt, Bestandteile einer Melodie, d. h. einzelne Intervalle, nachsingen oder auch nachspielen zu können, weiterhin auch, derartige Melodien ganz unbewußt aufzufassen. So ungeheuer verschieden diese Fähigkeit sich vorfindet, sie muß bei jedem nur irgendwie Musikalischen vorhanden sein. Es ist dabei überraschend, wie sie gepflegt und gebildet werden kann und selbst bei Menschen getroffen wird, die sich selbst als unmusikalisch bezeichnen. In der Fähigkeit, Melodisches aufzufassen, liegt der Mittelpunkt der Musikalität.

Zweitens. Das Gefühl für Rhythmus. Obwohl der Rhythmus ein Bestandteil der meisten, aber durchaus nicht aller melodischen Äußerungen als solcher ist, muß ihm doch gesonderte Bedeutung zugestanden werden. Es gibt auch melodisch sehr begabte Menschen, die aber wenig rhythmischen Sinn haben, beim Zusammenspiel immer Böcke schießen und die andern drausbringen, geschmackvolle Sänger, die Korrepitoren eine Heidenarbeit verursachen und in Aufführungen Kapellmeistern den Angstschweiß aus den Poren treiben. Dem bloß sicher funktionierenden rhythmischen Gefühl steht aber noch ein anderes gegenüber, ein ausgeprägter Sinn für rhythmisches Leben überhaupt, d. h. sowohl für die elementare Seite des Rhythmus wie für besondere Feinheiten desselben. Diese sind vielfach an und für sich sehr guten Rhythmikern verschlossen, besondere rhythmische Verve z. B. trifft man gerade heute sehr selten. Sie hängt auch mit andern als nur musikalischen Fähigkeiten zusammen. Indessen, rasch weiter.

Drittens. Das Gefühl für Harmonik. Natürlich muß gerade dieses zuerst eine gewisse Bildung erfahren haben. Es äußert sich aber bei stark musikalischen Menschen sehr bald. Einen auffallend falschen Ton merkt ein sehr musikalisches Kind selbst in einer Komposition, die es gar nicht kennt. Der Sinn für Harmonie äußert sich z. B. im Volk durch Erfinden einer zweiten Stimme beim Singen von Liedern. Auch hier nur die Andeutung. Noch stärker bedarf zu seiner Äußerung einer gewissen Bildung

Viertens das kontrapunktische Gefühl, die Fähigkeit, mindestens zwei soweit selbständige Melodien verfolgen zu können. Diese, wie auch die harmonische Fähigkeit, sind natürlich von der Beschaffenheit der Musik in einer Zeit abhängig, davon also, was musikalisch gewissermaßen in der Luft liegt. Vor etwa 200 Jahren fühlte ein gewöhnlicher Musikliebhaber polyphoner als heute ein Komponist gewöhnlichen Schlages. Bis zu welchem Grade sich die kontrapunktische Fähigkeit bei polyphonen Genies steigert, grenzt ans Unglaubliche.

Noch eine weitere musikalische Fähigkeit sei fünftens genannt, wenn sie auch untergeordneter Natur ist, die Fähigkeit, den Klang einzelner Instrumente und Gesangstimmen scharf, d. h. auch im Zusammenspiel, unterscheiden zu können. Ein guter Orchesterdirigent muß auf diesem Gebiet Spezialist sein, trotzdem ist diese Fähigkeit oft selbst bei ausgezeichneten Musikern nur schwach vertreten. Von Robert Schumann wird uns berichtet, daß er den Klang der Klarinette und Oboe im Orchester nicht klar habe unterscheiden können. Derartiges bezieht sich aber mehr auf ein äußeres Musikertum, denn selbstverständlich besaß Schumann als Komponist eine sehr klare Vorstellung von dem Charakter der beiden Instrumente. Ich führe den Fall auch nur deshalb an, um an dem Beispiel zu zeigen, wie verhältnismäßig mangelhaft die Musikalität selbst bei einem Komponisten von genialer Bedeutung sein kann.

Wir kommen zu anderen Erfordernissen, nämlich sechstens zu dem Vermögen, sich Töne, sei es in dieser oder jener Art (so z. B. auch auf einem Instrument), vorstellen zu können. Hierauf beruht z. B., wenn auch nur zu einem Teil, die Fähigkeit, eine unbekannte Melodie nach den Noten sofort richtig singen zu können, die Treffsicherheit also, weiterhin des Nurlesens und innerlich Hörens von Musik überhaupt, welche Fähigkeit in den höheren Stufen, wie besonders dem Partiturlesen, natürlich auch eine lange Schulung voraussetzt. Die Grundlage hierfür ist aber ein abstraktes Tonvorstellungsvermögen. Hier sei es gerade wieder in besonderem Hinblick auf den Komponisten genannt. Besäße er nicht die Fähigkeit, wenigstens die ihm sich unbewußt meldenden Melodien sich vorzustellen und nun in die Notenschrift zu übersetzen, so könnte er überhaupt nicht Komponist werden, d. h. er müßte die Töne am Klavier zusammensuchen. Hinsichtlich vorzustellender Harmonien sind die Verhältnisse aber selbst bei größten Komponisten außerordentlich verschieden, ein größerer Teil unsrer bedeutendsten Meister ist ohne Zuhilfenahme des Klaviers gar nicht eigentlich zu denken. Andererseits gibt es weit geringere Komponisten, die schwierigste harmonische Verbindungen lediglich durch Tonvorstellung bewältigen. Ich gehe weiter und komme

Siebentens zum musikalischen Gedächtnis, das im allgemeinen, nur eben auf die Musik angewendet, eine ähnliche Rolle spielt wie im übrigen Leben im besonderen die Sprache. Ohne musikalisches Gedächtnis gäbe es keine Musikalität, ohne dieses könnten wir keine Melodie verstehen noch auffassen. Die Verschiedenheit des musikalischen Gedächtnisses ist ungemein, es gibt musikalische Gedächtniskünstler, die Unglaubliches leisten, und wieder finden sich diese kaum unter den größten Komponisten, wiewohl es auch hier solche gibt, die Erstaunliches geleistet haben. Was sagt man aber dazu, daß ein ganz unbekannter Musiker von Haydns Jahreszeiten auf Grund einer einzigen Aufführung einen brauchbaren Klavierauszug hergestellt hat?

Obwohl noch weitere Fähigkeiten angeführt werden könnten, dürften die hauptsächlichsten doch genannt sein, so daß wir zu Schlußfolgerungen kommen können. Wir sagen: Musikalisch ist derjenige zu nennen, der etwa die genannten Fähigkeiten, wenn auch teilweise in einem nur geringen Grade, besitzt. Die Erfahrung zeigt nun, daß

einzelne Fähigkeiten bei einzelnen Individuen ungemein ausgeprägt sind, so daß man geradezu Wunder erlebt, während sie aber in anderen mehr oder weniger versagen, so daß sie trotz ihrer ausgeprägten anderen Fähigkeiten nichts Besonderes zu leisten imstande sind. Der Grund liegt aber in der Unvollständigkeit ihrer Anlagen, wozu denn auch eine mangelhafte Ausbildung ihrer schwachen Seiten kommen kann. Weiter sehen wir, daß unter allen Musikausübenden der Komponist auf eine annähernde Vollständigkeit der einzelnen Fähigkeiten angewiesen ist und gerade hierin seine musikalische Stärke haben muß, viel weniger in dem Vorherrschen des einen oder anderen Faktors, des melodischen abgesehen.

Und nun noch der wichtige Schritt zum allgemein Menschlichen und Künstlerischen. Nicht nur in ihrer Betätigung, sondern auch in ihrer ganzen Ausnützung sind die musikalischen Faktoren von diesem abhängig, und zwar in einem Maße, daß wir eigentlich gar nicht in der Lage sind, die musikalischen Fähigkeiten bei einem Menschen rein als solche zu bestimmen, und zwar deshalb, weil sie in enge Wechselwirkung mit seinem künstlerischen Menschen stehen. Auf diesen Punkt sei auch schließlich ein Hauptgewicht dieser kurzen Ausführungen gelegt, weil mit ihm ungemein viel zusammenhängt, viele mit der Musikalität verwachsene Fragen nur dadurch erklärt werden können. Woher kommt es z. B., daß manchen im obigen Sinn musikalisch Begabten schließlich doch der Sinn für Musik abgeht, während andere, weit weniger „Musikalische", ihre höchste Freude in der Musik finden und vielleicht sogar etwas ganz Brauchbares leisten? Oder, woher rührt es, daß es hochbedeutende Komponisten gibt, die hinsichtlich Musikalität hinter anderen, vielleicht recht gewöhnlichen Musikern, zurückstehen? Oder auch, daß wir an dem einen Tag an unserem Talent weit mehr Freude haben als an einem andern, an dem wir z. B. viel schlechter spielen, trotzdem Talent und Ausbildung ja die gleichen sind? Oder, noch weiter gehend, worauf beruht es, daß ein Teil unsrer schönsten und kernigsten Volkslieder von Nebenkomponisten, oft Dilettanten, herrühren? Alle diese vielfachen Fragen erklären sich nur dann, so wir hinter unser rein musikalisches Sein jenes andere Sein setzen, das den ganzen künstlerischen und sonstigen Menschen betrifft. Der echt musikalische Mensch wird dann auch schließlich von innen heraus gebildet. Hier hätte auch die musikalische Erziehung einzusetzen.

Gehörbildung

Von Heinrich Werlé, Mainz

Nicht, um eine Polemik zu entfachen, sondern, zu den Ausführungen Fritz Reuters im Januarheft 1928 einiges Grundsätzliche und vielleicht auch Neue zu bemerken, fühle ich mich zur Ergänzung seiner Darlegungen gedrängt. Ich nehme mein Material aus Versuchen an Tausenden von Schülern aus allen Lebensaltern, gesunden wie kranken, unternormalen (Psychopathen), normalen wie übernormalen und stütze mich dabei auf eine Lehrtätigkeit von 22 Jahren, wovon mehr als fünf auf meine Wirksamkeit an der städtischen Musikhochschule zu Mainz entfallen.

Hier möchte ich den Sinn der Gehörbildung im allgemeinen, sowie das System und die Methode derselben im besondern behandeln, mich zudem aus Gründen der Beschränkung des Raumes vornehmlich mit der Beeinflussung des Schülers der Unterstufe beschäftigen.

Es ist gewiß, daß die Auffassung vom Begriff und den Aufgaben der musikalischen Gehörbildung von einer Stilepoche zur andern metamorphosenartig wechselt und damit auch die Darstellung ihrer Mittel, noch mehr aber ihrer Methode. Ich glaube, daß der Sinn der Gehör-

bildung heute schlechthin die Erziehung zur Konzentration bedeutet, daß wir aber auch enger fachlich neben allem Rationalen und Meßbaren wieder zur Schätzung des irrationalen Moments im Hören gelangen und erkennen müssen, daß so erst, nämlich durch das Hinhorchen nach der Tiefe, die notwendige Atmosphäre der Empfindlichkeit geschaffen wird. Auch die Tatsache, daß die fundamentalen Verbindungen von Klängen jedem nicht pathologisch gehemmten Menschen lehrbar sind, beweist diese Forderung und dazu noch, daß wir seither gültige Anschauungen über das Wesen der Gehörbildung und die anzuwendenden Bildungsmittel revidieren müssen. Es geht um die Haltung des ganzen Menschen gegenüber dem Klang und nicht nur um ein rein äußerlich physiologisch und dann erst psychisch bedingtes Erfassen desselben. Wir müssen auch wieder lernen, das Zentrum des Gebens in uns hinein zu verlegen, die körperliche und geistige Aktivität als obersten Grundsatz hinstellen und dann erst entgegennehmen, erleben. Das ganze Mittelalter widerhallt vom singenden, Musik lebenden Menschen; auch wir müssen das Kind erst einmal wieder im Sinne Jean Pauls singefroh machen, Musik aus ihm heraus holen und das Herantragen begrifflicher Dinge vermeiden. Die Methode ergibt sich aus dem Verhalten des Kindes selbst. Das Zweijährige trällert, Vorkreise primitiv menschlicher Haltung durchlaufend, Tonreihen auf Naturlaute und wählt dazu meist den Vokal a. Beobachten wir die Gesetze der Anordnung der gefundenen Klangverbindungen, so gewahren wir eine stark motorische Eigengesetzlichkeit, d. h. das Kind gibt Musik als Ausdruck seiner derzeitigen Körperhaltung; es bewegt sich im Umfang der eingestrichenen Oktav (etwa d'—h') und strebt in kurzen, sog. „Trällerzeilen", dem Grundton als Ruhepunkt zu, wählt oft auch die Terz als Schluß (stärkerer Reiz der Klangfarbe!), bevorzugt im ganzen die Eindeutigkeit der Verbindungen. Unterm Ausdruck starken Lustgefühls übersingt es zuweilen den „Grundton" (vgl. Überblasen der Naturinstrumente!) in der zweigestrichenen, ja dreigestrichenen Oktav, kann aber bewußt weit außerhalb seines natürlichen Stimmumfangs liegende Töne nicht darstellen, es sei denn, daß wir es zur Nachahmung des Pfeifens auffordern und es darauf unbewußt, aber empfindlich für den hohen Klang, statt zu pfeifen, singend Klänge der oberen Oktaven wiedergibt. Daß hier vom bewußt schöpferischen Gestalten keine Rede sein kann, dieses Kind aber Musik als Wesensteil seiner selbst erachtet, ist gewiß. Viel kommt aus angeregtem Nachahmungstrieb. Ein zweijähriger Junge, dessen Vater spielte und dazu sang, stellte ein Bilderbuch mit einem zerbrochenen Ball aufs Klavier, schlug auf die Tasten und sang dazu: „Balla but, Balla but!" Ein Mädchen, das das Gehör eines Ohres im Alter von drei Monaten verloren hatte, konnte bis zum sechsten Jahre keinerlei Liedweise richtig singen; es schuf sich dafür seine eigenen Melodien, vom vierten Jahre ab unter Verwendung reizstarker Intervalle, besonders der absteigenden kleinen Terz, des Wechseltons über der Dominant (vgl. Sinn der Motorik und auch der Energetik!), um dann nach dem Eintritt in die Volksschule, unterm Einfluß des Beispiels der Klasse, also der Vielheit, ganz unvermittelt nach halbjährigem Schulbesuch die dort gelernten Lieder tonlich und rhythmisch einwandfrei wiederzugeben.

Die Forderung der starken Berücksichtigung des Volksliedes im Musikdiktat ist doch darauf zurückzuführen, daß die im Volke entstandene Singezeile, das Tanzlied und das stark zersungene Volkslied, ihr Baumaterial aus der Natur des Klanges holen. Hier muß die Erziehung zum bewußten Hören einsetzen, vom Prinzip der Obertonreihe ausgehen, also zuerst das Schreiten im Raum (vgl. die Unterschiedlichkeit der Begriffe „treffleicht" und „singleicht") verwirklichen und nach dem singenden Erarbeiten der Klänge 5—3—1—8 (des Rahmens der Tonalität) in das Netz des ganzen Raums vorfühlen. Zur Sicherung der „Gerüstklänge" ziehen wir heran: die innere Einstellung des Stimmapparates [absolute Klangsilbe, Moment des Farbenreizes, hier physiologisch phonetische Reihe und nicht, wie bei Eitz, grammatikalische Anordnung, die innerlich sprachmotorisch anders einstellt, was gedanklich und äußerlich bei Anwendung der Handzeichen (Tonika—do!) z. B. gewollt ist] und verbinden mit dieser eindeutig individuellen Innenhaltung das relative, manuell-motorisch bedingte Arm- bzw. Handzeichen (dieses wieder unterm Blickpunkt energetischer Gesetze). Ich will hier nicht auf System und Methode von Eitzschem Tonwort und Tonika—do eingehen und nur sagen, daß

beide unzureichend in den Mitteln der Systemgestaltung und psychologisch-methodisch heute nicht mehr zu halten sind. Ihr „Triumph" ist der der Lernschule, ihr offenliegender Nachteil der der gedächtnismäßigen Belastung, das Ganze abhängig vom Grad der Beeinflussung durch einen außenstehenden Faktor, den Lehrer, und zudem zu stark bedingt von der Fähigkeit der intellektuellen Reflexion seitens des Schülers, also nicht herbeigeführt durch das Ziel und Ende jeder Gehörbildung: das automatische Arbeiten bzw. Auslösen des gesamten Apparates.

Unter die S. Freudsche Lehre vom Unterbewußten fällt auch die Notwendigkeit, die fundamentalen Assoziationsbahnen des Hörens klar, scharf, also eindeutig, einzuschleifen, Verwirrungen und Hemmungen zunächst durchaus zu vermeiden; ich rechne zu den Hindernissen jene Lehrbücher des Musikdiktats, die ihre Übungen konstruktiv und vom eng lehrhaften Standpunkt des Erwachsenen aus gestalten; sie sind nichts mehr denn eine „ästhetische" Umschreibung des rein akustisch völlig unhaltbaren und doch wieder angepriesenen Mittels (siehe „Gehörbildung", Österr. Bundesverlag, Wien), etwa die Tonvorstellung der Sekund durch Singen aneinandergereihter Sekundsequenzen zu erlernen (auf diesen Unsinn hat schon der Akustiker Eitz hingewiesen!). Auch das mnemotechnische Rezept des Behaltens von Liedanfängen für bestimmte Intervalle ist falsch, denn es berücksichtigt nicht die harmonische Vieldeutigkeit des Intervalls an sich und seiner speziellen Einordnung in den jeweiligen Liedorganismus.

Die Einfühlung in die Tonalität findet das Kind selbst, wenn wir, wie oben angedeutet, also unter Zuhilfenahme der Obertongesetze und ihrer Stütze durch die manuell-motorische Komponente, vorgehen. Gleich wichtig ist die optisch-visuelle Festlegung, das graphische Bild, für den gesungenen, bereits vorhandenen Ton. Man verzichte darauf, vor dem achten Lebensjahr ins Notensystem einzuführen (ebenso verkehrt ist, etwa zunächst von einer Linie auszugehen und die andern vier nach und nach anzufügen; das schafft nur Verwirrung, denn das optische Bild ändert sich stets!). Fürs erste genügt, d. h. ist einzig naturgegeben, die Führung des Tons in Verbindung mit der absoluten Silbe und der Andeutung des Raumes. Der tonische Dreiklang mit der Oberoktav wäre demnach so darzustellen:

mi

ma

mo

mu

Auch die Farben der Silben finden die Kinder selbst. Wir lassen z. B. die „Elektrische" so „anfahren" (Sprung in die Oberoktav):

bim bim!

m - - - - - - - - - - - - -

(Man denke hier an die hohe sprachmotorische Einstellung des i!). Ist der Sinn für die Farbe geschärft (Tonunterschiede werden anfangs zumeist nicht als „hoch" und „tief", sondern als „hell" und „dunkel" empfunden, auch das weist uns den Weg!), so ist die Verwendung der für das gesamte Tonsystem verbindlichen absoluten Klangsilbe leicht zu verwirklichen. Ich gebe zu, daß es nicht möglich sein wird, nun ein System von Silben aufzustellen, das diesen Grundsatz der innenmotorischen Einstellung logisch bis zur letzten Konsequenz durchführt; vom sechsten Ton an treten schon die äußerlich verwandtschaftlichen Beziehungen der Tonarten untereinander in Erscheinung. Dafür gelingt es aber (und das ist das zunächst auf der Unter-

stufe Notwendige!) in die Tonalität des ersten Fünftonraumes der einfachen Tonarten einzuführen; von da ab tritt nunmehr mit Recht und bewußt eine weitere Komponente psychologischer Art, nämlich die intellektuelle Reflexion, hinzu. Was vorher im Unterbewußtsein sich dauernd reproduktionsfähig erhalten hatte (das Intonieren reizstarker Klangverbindungen bis zu einschließlich vier dissonanten Tönen), wird nun durch messende Beziehung bewußt gefunden. Beispiel: zehnjährige Volksschüler unserer Übungsschule singen es'—ges'—b' (su—wo—de) und sollen unmittelbar es'—as'—ces' (su—ta—be) anschließen. Sie finden ces aus der klanglichen Beziehung von de auf be (Halbtonschritt diatonischer Natur, wie bei Eitz durch gleichen Vokal versinnbildlicht). Fünfzehnjährige spezielle Beobachtung hat mir gezeigt, daß bei solchem Vorgehen (siehe oben) die Feinhörigkeit der Schüler rasch wächst. Erziehung aller zum absoluten Hören gibt es nicht (siehe auch Dalcroze). Wohl aber heben sich schon nach wenigen Stunden die dazu Begabten scharf heraus; nicht selten versagt ihr Typ mehr oder weniger bei Aufgaben anderer, z. B. rhythmischer Natur. Eine Klasse unserer Volksmusikschule ist nach viermonatiger Unterweisung in wöchentlich einer Stunde imstande, das orientierende Ausgangs-a' auf spontanen Zuruf hin absolut zu intonieren; manche Kinder korrigieren heute schon Schwebungsunterschiede beim Singen anderer Klangverbindungen. Zu Selbsttäuschungen darf uns das aber nicht führen!

Immer gilt es neben dem Nacheinander der erziehlichen Beeinflussung auch die Wirkung vielfältiger Reize zu erproben: Aktivität des ganzen Menschen und als Grundbedingung ein empfindliches Ohr des Erziehers, gepaart mit dem Willen, zum Kinde herabzusteigen. Vom ersten Augenblick an muß die Selbstkontrolle des Schülers erstrebt werden. Man sollte ihn früh dazu anhalten, mit dem Hören andere plastische Darstellungen zu verbinden: den Weg einer Weise geschlossenen Auges nachzufahren, oder durch das Mienenspiel auszudrücken, was ihm vorgesungene oder gespielte Musik sagt, tonale Vorgänge gehend auf den Raum zu übertragen u. a. m. Doch sollte immer die unmittelbare Beziehung zur Ursache aufrechterhalten werden; Spielereien (Sticken von Tonreihen, Eintragung in Netzquadrate u. ä.) sind unbedingt zu vermeiden, denn sie lenken nur ab. Manche Kinder offenbaren sich geistig erst beim Schließen der Augen; die einen verlieren die Außenstütze, andere wiederum reagieren stets lachend auf jede Art von Musik, sie bedeutet ihnen (besonders bei geringerer Intelligenz) immer Freude, oder sie können die visuell-motorische Hilfe von ehedem nicht durch einen gleichwertigen andern geistigen Faktor ersetzen, endlich spielt aber auch das Alter eine wichtige Rolle; namentlich bei Mädchen macht sich die Innenhaltung nach dem Eintritt der Geschlechtsreife sehr stark bemerkbar.

Auch die Improvisation sollte gleich in den Dienst der Gehörbildung gestellt werden. Hier zeigen sich ähnliche Erscheinungen wie die vorgehend geschilderten. Die Psychopathen tappen hilflos, nur aufs Motorische eingestellt, immer nach den Rahmentönen strebend, im Raum umher. Gefühlsmäßig stark bewegte Kinder, Phantasten, irren „freischwebend" in der Tonalität; für sie sind alle harmonischen Grundgesetze aufgehoben, sie können daher auch nicht wiederholen, was sie gesungen, geschweige denn bewußt niederschreiben. Allgemein geistig normal und übernormal veranlagte Kinder streben auch ins Lineare, schieben rhythmische Gewichtsverteilungen ein, halten sich aber von dynamischen Überreizungen fern, ein Beweis gesunden Geistes. Andere wiederum suchen immer Anlehnung an den Sprachrhythmus, also auch da eine Bindung an das Motorische! Körperlich außergewöhnlich entwickelte Kinder lassen meist die ausgeprägte Innenhaltung vermissen (auch im Rhythmischen, z. B. bei der Kombination von Beinrhythmen mit Armmetrum); ein sensibles Mädchen im Alter von elf Jahren ist physisch in stärksten Hemmungen befangen, kann fast den Arm nicht losbringen, wenn es bei geschlossenen Augen improvisieren und den Weg durch Armhalten zeigen soll. Bei andern Kindern sind starke Muskelzerrungen im Gesicht augenfällig.

Erwachsene, voll der Hemmungen aller Art, können sich ungleich schwerer einstellen, konzentrieren. Doch habe ich auch hier unter Anwendung oben angedeuteter Grundsätze und Voranstellung des intellektuellen, hier: reflektierenden Moments, überraschende Ergebnisse erzielt. In Chören ist, wenn die Mitglieder keinerlei musikalische Vorbildung genossen haben,

schwer eine ausgeprägte Gehörbildung im enger fachlichen Sinn zu verwirklichen. Doch kann auch hier eine außerordentliche Feinhörigkeit erreicht werden, wenn der Chorleiter ein untrüglich scharfes Ohr für den Einzel- und vor allem den Gesamtklang besitzt, wenn er vor allem aus der temperierten Stimmung herauszustreben versteht, ohne Klavier arbeitet, oder doch es möglichst früh auszuschalten weiß. Auch hier sollte man wissen, daß musikalisch nicht vorgebildete Chorsänger schwierige Stellen, Einsätze unvorbereiteter Art, oft sicherer aus dem von der (sprach- bezw. tonmotorischen) Übung her nachwirkenden Unterbewußtsein bringen, als Menschen musikalischer Bildung, denen oft das intellektuelle Gestalten (hier: Überlegen) im Wege steht, sie an dem Schaffen aus dem Impuls heraus hindert.

Diese offenbaren Mißstände können sehr wohl durch eine Musikerziehung von unten auf beseitigt, oder doch gemildert werden. Diese Aufgabe hat die Schule, insonderheit die neue Lehrerbildung, aber auch die Musikschule der Zukunft. Sie treibt damit eine Selbsthilfe wichtigster Art, erweist damit auch ganz allgemein der Menschheit einen sozialen Dienst, denn wir können es uns heute nicht mehr leisten, daß junge Menschen, willig, aber nicht fähig, d. h. bereitet, im vorgeschrittenen Alter stückweise nachholen sollen, was im frühen Kindesalter nicht nur eine Sache der Selbstverständlichkeit, sondern auch der Leichtigkeit gewesen wäre. Dieser Tatsache sollte man ebenso nüchtern den Standpunkt der Entschlossenheit zur praktischen Reform entgegenstellen — nicht nur in der allgemeinen Schule, sondern vor allem in den Konservatorien. Sollte aber bedenken, daß einzig über aller Erdenschwere schulmethodischer Besinnung der Geist der inneren Befreiung schwebt. Um sie geht es allein!

Vom schönen Geigenton

Winke zu seiner Beurteilung

Von A. Usthal, Berlin

Wohl ein jeder Geiger weiß aus Erfahrung, in welchem Grade ein leicht ansprechendes Instrument von edlem Toncharakter das Spiel günstig zu beeinflussen vermag. Darum wird es auch von Anfang an sein Traum sein, in den Besitz einer möglichst tonschönen Geige zu gelangen. Leider aber pflegen bekanntlich im Leben bei weitem nicht alle Blütenträume zu reifen, und so kommt es denn auch, daß bei gar vielen der Traum von einer guten Geige zeitlebens eben nur ein unerfüllter Traum bleibt. So mancher treffliche Künstler bringt es lediglich darum zu keinem berühmten Namen, weil seinem Instrument die das Spiel günstig beeinflussende, sich in Ohr und Herz hineinschmeichelnde sympathische Tonschönheit mangelt. Letzteres ist häufig selbst bei alten Geigen italienischer Meister der Fall, denn sehr viele dieser Instrumente — vielleicht mehr als man in Geigerkreisen ahnt — sind heute nicht mehr auf der ursprünglichen Höhe, d. h. sind durch unzweckmäßige Reparaturen, Ausschachtelung bzw. Fütterung, Wurmfraß usw. mehr oder weniger verdorben. Nichtsdestoweniger aber werden solche verdorbenen alten Instrumente in 90 von 100 Fällen ganz neuen Meisterinstrumenten vorgezogen, selbst wenn diese letzteren alle Eigenschaften einer guten Konzertgeige: Adel, Kraft, Fülle, Tragfähigkeit und leichte Ansprache besitzen. Dies geschieht einzig und allein aus dem Grunde, weil die große Mehrzahl der Geiger — berühmte und unberühmte — noch immer eigensinnig am alten, schon lange in die Rumpelkammer gehörenden Vorurteil festhält, daß eine alte Geige, besonders, wenn sie aus Italien stammt, unter allen Umständen besser ist, als jedes neue, noch nicht gespielte Instrument. Überhaupt trübt die alteingewurzelte Einbildung, daß Alter und vieles Spielen den Ton eines Streichinstrumentes zu verbessern pflege, noch immer das Urteil der meisten Künstler und Dilettanten. Sie wollen nun einmal die Tatsache nicht wahr haben, daß eine akustisch richtig gebaute neue Geige gleich beim ersten Bogenstrich gut klingt und versteifen sich deshalb auf alte, eingespielte Instrumente, insbesondere solche italienischer Herkunft. Man macht auf solche, oft recht mittelmäßige Geigen, förmlich Jagd, wiegt sie mit Gold auf und suggeriert sich selbst und anderen, daß sie groß-

artig klängen. Daß eine 200 Jahre alte Geige, wenn sie gut klingt, ja gar nicht gut klingt, weil sie alt ist und viel gespielt wurde, sondern eben weil sie schon vor 200 Jahren als nagelneues Instrument genau so gut geklungen hat wie heute — diese Möglichkeit gilt von vornherein als ganz ausgeschlossen. Die Händler mit alten Streichinstrumenten sorgen natürlich dafür, daß der törichte Wahn, alte und viel gespielte Geigen seien neuen, wenig gespielten auf alle Fälle vorzuziehen, immer wieder künstlich genährt wird. Das Geschäft mit alten Instrumenten ist ja ein gar zu gewinnbringendes.

Über dies Musikkapitel ist schon viel Tinte verschrieben worden, und doch noch lange nicht genug. Selbstverständlich, kein Mensch wird es bestreiten — die unverdorbenen Geigeninstrumente eines Stradivari, eines Guarneri, sowie die ihrer besten Schüler sind und bleiben unübertroffen in bezug auf weittragende, markige Kraft und sirenenhaften Schmelz des Tones. Doch diese Eigenschaften haben sie, wie ja auf Grund von Anerkennungsschreiben der Künstler jener Zeit dokumentarisch feststeht, gleich von Anfang an besessen. Wer sie dem Alter und dem vielen Spielen zuschreibt, behauptet dies aus Unwissenheit, oder wider besseres Wissen. Jeder vorurteilslos prüfende Geiger wird zugeben müssen, daß es neue Geigen gibt, die den sog. italienischen Ton haben, ja selbst solche, die aus minderwertigem Material und nachlässig gearbeitet sind. Die letztere Tatsache ist ein schlagender Beweis dafür, daß es beim Geigenbau in allererster Linie auf den akustisch richtigen Bau, nämlich die Konsonanz der Geigenplatten, d. h. die harmonische Anpassung von Decke und Boden aneinander ankommt. (Bei einer gut klingenden, aber aus schlechtem Material schlecht gearbeiteten Geige ist der akustisch richtige Bau natürlich nur ein glücklicher Zufall.) Je mehr die Erkenntnis in den Kreisen der Geigenbauer sich Bahn bricht, daß es sich hier geradezu um die Kardinalfrage des Geigenbaus, um die endgültige Lösung des italienischen Geigenbauproblems handelt, wie es der hochverdiente Forscher auf diesem Gebiet, Dr. Max Grossmann, schon vor bald 30 Jahren experimentell gezeigt hat, um so rascher wird auch der Wiederaufstieg des Geigenbaus zum echten Kunsthandwerk vonstatten gehen. All die vielen Lackierungs-, Imprägnierungs- und sonstigen Methoden und Versuche seit mehr als einem Jahrhundert sind unfruchtbare Spielereien und Bemühungen gewesen und haben namentlich in den letzten 30 Jahren viele unfruchtbare und gehässige Polemiken hervorgerufen.

Unsere Geiger, vor allem die Solisten, brauchen erstklassige Instrumente zum Konzert-, Kammermusik- und Orchesterspiel. Das ist heute in erhöhtem Grade der Fall, weil ja die modernen Konzertsäle und Kompositionen mit starker Orchesterbesetzung an die Tonbreite und Tragkraft der Streichinstrumente größere Anforderungen stellen als je. Die Künstler, die lediglich alte italienische Geigen, Bratschen und Celli gelten lassen — und die meisten Künstler tun dies ja — werden daher, je mehr im Fortschreiten der Zeit die Zahl der echten und unverdorbenen Italienergeigen zusammenschmilzt und je mehr infolgedessen ihre Preise ins Ungeheure steigen, in immer größere Verlegenheit kommen. Sie werden sich aus dieser Verlegenheit nur retten können, wenn sie sich von ihrem bisherigen Vorurteil gegen neue Geigen lossagen. Die Zahl tüchtiger Berufsgeiger ist heute sehr groß und wird natürlich immer größer werden. Überhaupt ist die Kunst des Geigenspiels heute ja so sehr verbreitet, daß sie vielfach in unnütze Künstelei ausartet. Die Geige ist seit der Mitte des verflossenen Jahrhunderts immer mehr zu einem Masseninstrument geworden, und die Produktion im Geigenbau infolgedessen ins Fabrikmäßige gesteigert. Es wird vorwiegend Mittel- und billige, minderwertige Ware geliefert, was natürlich zur Folge gehabt hat, daß im Verhältnis zur Gesamtproduktion nur wenig wirklich gute, strengen Anforderungen entsprechende Streichinstrumente gebaut werden. Leider muß auch bemerkt werden, daß der großen Zahl technisch fertiger Geiger keineswegs die Zahl der wirklich guten Geigentonkenner entspricht. Es ist kaum zu glauben, wie wenige Geiger eigentlich fähig sind, ihr Instrument nach der Tongüte, sowie nach dem Material und der Arbeit (die doch immerhin auch eine Rolle, wenn auch eine nur sekundäre dabei spielen) sachgemäß zu beurteilen. Stände es besser damit, könnte auch der Handel mit alten Geigen kein so überaus gutes Geschäft sein. Letzten Endes ist das fachmännische Beurteilen eines Geigeninstruments aber auch gar keine so ganz leichte Sache, wie man gemeinhin glaubt, wenngleich die Unter-

scheidung eines wirklich guten von einem wirklich schlechten Geigenton natürlich keine große Kunst ist. Die Hauptschwierigkeit besteht darin, daß fast jede Geige eine andre Klangfarbe hat, und daß es selbst bei gut klingenden Geigen unzählige Unterschiede in der Tonqualität gibt. Ja die Arbeiten eines und desselben Meisters weisen meist mehr oder weniger deutlich ins Ohr fallende Unterschiede im Ton auf. Ganz besonders schwierig ist es, aus der Entfernung die Klangfarbe des Geigentons zu beurteilen. Dazu gehört eine lange und systematische Schulung des Gehörs durch die Praxis.

Der Ton einer Geige soll stark sein, ohne dabei scharf und schreiend zu klingen. Er soll Fülle, Wärme und Rundung haben. Die G- und D-Saite sollen voll und pastos, die A- und E-Saite weich, edel und hell klingen. Bei verdorbenen alten italienischen Geigen fällt es oft auf, daß die beiden unteren Saiten gegen die oberen mehr oder weniger abfallen, indem sie, namentlich die G-Saite, zwar noch weich und voll, aber zugleich dumpf, matt und gleichsam leblos klingen. Wer ein Ohr für Tonunterscheidung hat, kann u. a. im Rundfunk, der überhaupt in Dingen dieser Art ein guter Prüfstein ist, hin und wieder diese Tatsache bestätigt finden. Der Ton einer Geige soll im allgemeinen mehr imponieren, als schmeicheln. Darum hat ja auch der Stradivari- und Guarneriton den Sieg über den Amati- und Stainerton davongetragen. Weittragende Kraft, Mark und Glanz sind mehr, als weicher, süßer Schmelz; der Geige aber, die all diese Vorzüge in ihrem Ton in sich vereinigt, gebührt der erste Preis. Sie wird auch immer am mühelosesten ansprechen und am weitesten tragen. Eine solche Geige ist der idealste Prüfstein zur Feststellung des Klangwertes anderer Geigen. Da es, wie bereits bemerkt, als Tatsache anzusehen ist, daß sehr viele alte echte Italienergeigen nicht mehr im Ton erstklassig sind, versuche man es zu ermöglichen, zum Vergleichsspiel stets eine unverdorbene erstklassige alte Geige heranzuziehen.

Bevor man an die Prüfung geht, sehe man vor allem nach, ob bei der zu begutachtenden Geige auch alles in Ordnung ist, d. h. ob sie einen richtigen Steg, einen an richtiger Stelle stehenden Stimmstock und gute Saiten in den entsprechenden Stärken hat. Das alles ist eminent wichtig. Jedem mit der Natur seines Instruments wohl vertrauten Geiger ist ja bekannt, daß eine Geige durch eine richtige Aptierung gewinnen kann, wie sie umgekehrt durch eine unzweckmäßige Aptierung in ihrer Tonentfaltung mehr oder weniger ungünstig beeinflußt wird.

Bei der Beurteilung des Geigentons ist natürlich auch die Leistung des Spielenden in Anschlag zu bringen. Ein guter Spieler kann auch einer weniger gut klingenden Geige noch immer etwas abgewinnen, während ein Spieler mit mangelhaftem Bogenstrich sogar auf einem bessern Instrument dessen Tonvorzüge nicht voll zur Geltung bringen wird. Der Hörer ist dann, durch die bessere Spielleistung auf einer schlechtern Geige bestochen, leicht geneigt, die erstere Geige der zweiten, tatsächlich bessern, vorzuziehen.

Von großer Wichtigkeit ist ferner der Raum, wo das Vergleichsspiel stattfindet. In einem geschlossenen, akustisch ungünstigen Raum mit vielen Polstermöbeln, Teppichen und schweren Tür- und Fenstervorhängen kann der Geigenton nicht zur Geltung kommen, weil er sogleich „aufgesogen“ wird. Höchstens, daß ein scharfer, spitzer, schreiender Ton hier vor dem Ohr des Spielers stärker klingt. als ein weicher, sanfter. In einem großen Saal oder im Freien dagegen wird der letztere weiter tragen, besonders auf der G-Saite. Hier versagt bei einer weniger guten, hart und scharf klingenden Geige immer zuerst die G-Saite, während die oberen Saiten, insbesondere die E-Saite, noch gut durchdringen, namentlich Stahlquinten. Überhaupt kommt alles auf die Tragfähigkeit des Tones an: je besser eine Geige ist, um so weiter trägt sie auch. Das läßt sich erfahrungsgemäß am besten draußen im freien Felde ausprobieren; oder aber man spielt im Zimmer bei offenem Fenster und läßt die Entfernung, auf der die Geige, besonders auf der G-Saite, noch zu hören ist, durch andere Personen feststellen. Da wird man immer sehen, daß die Geige, die den vollsten, weichsten und rundesten Ton hat, auch am weitesten zu hören ist. Diese Geige spricht am leichtesten an und hat die beste Ausgeglichenheit des Klanges auf allen Saiten und in allen Lagen.

Zu möglichst sicherer Beurteilung des Geigentones ist es ratsam, nicht nur selbst zu spielen, sondern auch aus der Entfernung zuzuhören — am besten aus dem Nebenzimmer, ent-

weder durch die geschlossene oder offen gelassene Tür, und zwar so, daß man die jedesmal gespielten Instrumente nicht sehen kann. Das ist darum notwendig, weil eine Geige aus der Entfernung anders klingt, als wenn man sie selbst spielt. Im letzteren Fall ist es leichter, die Tonqualität zu erkennen, als aus der Entfernung. Da die Illusion bzw. die Suggestion beim Einschätzen und Kaufen von Streichinstrumenten eine mehr oder weniger wichtige Rolle zu spielen pflegt, sollte man sie tunlichst ausschalten. Das geschieht am zweckmäßigsten, wenn man das Vergleichsspiel im verdunkelten Zimmer vornimmt, so daß die Geigen vom Spielenden nicht gesehen werden können. Auch der aus dem Nebenzimmer Zuhörende soll sie nicht sehen, oder sie sollen, falls er sich im selben Raum befindet, so gespielt werden, daß er sie nicht sehen kann, etwa hinter einem Vorhang, einem Wandschirm oder hinter seinem Rücken. Er soll eben, wie auch der Spielende, lediglich durch das Gehör erraten, welche Geige jedesmal gespielt wird. Der zuverlässigste Beurteiler eines guten Geigentones wird der Geiger sein, der selbst eine gute Geige spielt; er wird schon bei den ersten Bogenstrichen erkennen, worum es sich handelt. Auch Sänger und Sängerinnen, sowie Holz- und Blechbläser sollen meist sehr gut durch das Gehör Tonunterschiede herausfinden können. Diese Fähigkeit beruht natürlich in erster Reihe auf Naturanlage, die durch Übung und Gewöhnung gesteigert werden kann.

Der Prüfende soll sich beim Vergleichsspiel vor allem davor hüten, mit seiner technischen Fertigkeit etwa glänzen zu wollen. In langen, langsamen Strichen soll Ton um Ton gezogen und auf diese Weise eine Saite nach der andern probiert werden. Eine und dieselbe kurze Melodie oder Phrase ist im Crescendo und Diminuendo auf den verschiedenen Saiten zu spielen, und zwar immer abwechselnd bald auf der einen und bald wieder auf der andern der zu vergleichenden Geigen. Es empfiehlt sich auch, falls man der alleinige Begutachter eines Instruments ist, vor einem Spiegel stehend zu spielen. Man wird dann die eigentümliche Entdeckung machen, daß der Geigenton, sobald man in den Spiegel sieht, gleich etwas anders klingt. Es ist, als komme er nun aus einer gewissen Entfernung und habe eine weichere Fülle. Der Prüfende kommt sich dabei als Spieler und als aus der Entfernung Zuhörender in einer Person vor.

Bei der Beurteilung des Geigentons spielt nicht zuletzt auch die individuelle Einstellung bzw. die Gewöhnung des Ohres an eine bestimmte Klangfarbe eine nicht zu übersehende Rolle. So gibt es beispielsweise Liebhaber von hell oder von dunkel klingenden Geigen. Der eine verlangt ferner vom Geigenton vor allem Mark, Kraft und Glanz, während der andere für den feinen Charme, den zarten, süßen Schmelz schwärmt. Es gibt leider nur selten Geigen, die alle diese Eigenschaften in idealer Weise in sich vereinigen. Und zwischen diesen Extremen liegen all die unzähligen verschiedenen Schattierungen. Dem einen Geiger gilt ein scharfer, durchdringender Ton oft für tragfähig, ein hohler, leerer für groß, ein näselnder für edel und dergleichen mehr, während ein anderer durchaus die gegenteilige Auffassung vertritt. All diese Subjektivitäten erschweren natürlich eine absolut sichere Beurteilung des Geigentones, die als Hauptvoraussetzung ein besonders feines musikalisches Ohr erfordert — ein Naturangebinde, das nur verhältnismäßig wenigen Menschen mit in die Wiege gelegt wird.

Verdis Oper „Macbeth“

Von Georg Göhler
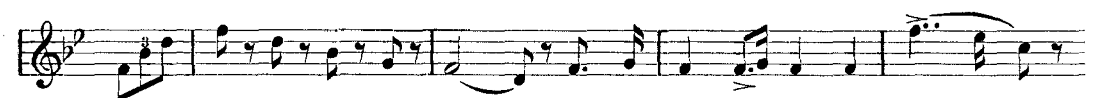
In der Beurteilung Verdis haben wir in den letzten Jahrzehnten schon sehr umgelernt, werden aber, je weiter die Kenntnis der Werke Verdis vordringt, noch viel mehr umlernen müssen. Auch Deutschland muß sich daran gewöhnen, in Verdi nicht einen italienischen Opernkomponisten, sondern eine künstlerische und menschliche Ausnahmeerscheinung in der musikalischen Weltliteratur zu sehen. Seine größte Leistung bestand eigentlich darin, daß er aus sich einen Künstlermenschen höchsten Ranges machte und Alles aus sich entwickelte, was die Natur in ihn gelegt hatte.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, sind natürlich besonders diejenigen Werke Verdis lehrreich, die in mehreren Fassungen vorliegen, und unter diesen vielleicht am meisten „Macbeth“[1].) „Macbeth“ ist zunächst schon deshalb besonderen Studiums wert, weil er aufs deutlichste zeigt, wie ein großer, ein fast überwältigend großer Vorwurf Verdi über sich selbst hinaushob. Einen Schwächeren hätte eine solche Aufgabe zu Boden gedrückt, Verdi wuchs mit ihr zu Leistungen, die er in dieser Art auch in späteren Werken nicht überbieten konnte. „Macbeth“ stammt aus dem Jahre 1847[2]), und schon die erste Fassung enthält die in der Kraft des musikalischen Ausdrucks, in der Verwendung chromatischer Motive, in der meisterhaften Führung der gesanglichen Linie staunenswerte Nachtwandler-Szene. Schon sie hat alles Wesentliche, was zeigt, daß Verdi die Shakespearesche Größe des Stoffes völlig erfaßt hat. Die dämonische Größe dieses Werkes hat Verdi nie überboten, weil eben der wahrhaft ungeheuerliche Stoff, den er im Geiste Shakespeares nacherlebte, ihn emporriß.
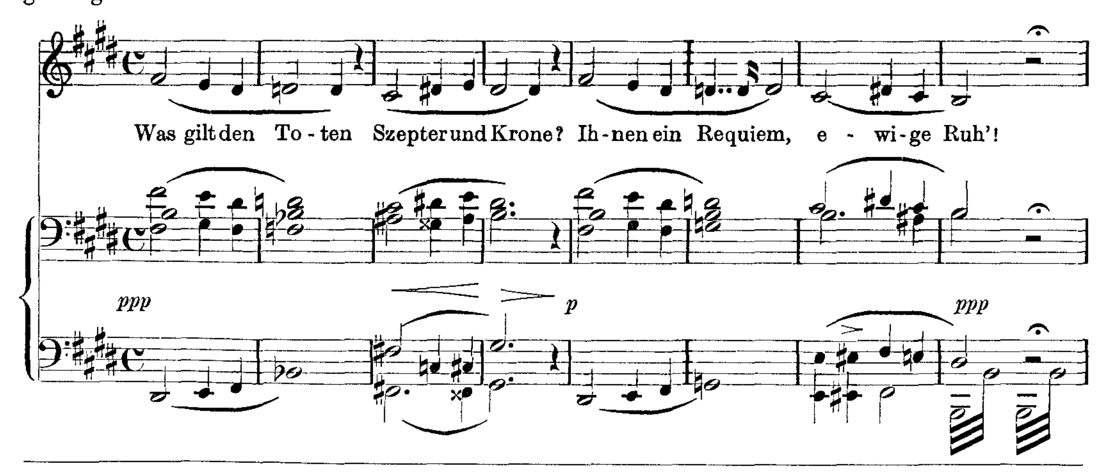
Aber 1847 war eben 1847. Die zeitliche Gebundenheit des Komponisten zeigte sich doch in manchen Schwächen des Werkes. Und nun ist es bewundernswert und lehrreich, wie scharfsichtig Verdi diese Schwächen erkannte und wie gründlich er sie beseitigte, um das Werk 1865 in Paris neu aufzuführen. Er ging viel radikaler vor, als Wagner bei seiner Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser“. Daß Verdis Umarbeitung, die (gerade wie Tannhäuser) für Paris ein Ballett erhielt, dort (gerade wie Tannhäuser) keinen Erfolg hatte, ist bezeichnend genug.

Im ersten Akt, der die unerhört schwierigen Arien der Lady und die große Szene Macbeths mit dem anschließenden Duett enthält, hat Verdi nur wenig geändert. Aber mit welcher Sicherheit! Das ganze Ensemble (S. 88ff. des Klavierauszugs) ist durch die bloße Einfügung des Motivs der kleinen Sekunde as—bb in der Begleitung mit einem Schlage in eine ganz andere Welt musikalischen Ausdrucks gerückt.

Im zweiten Akt findet sich die erste einschneidende Änderung. Statt der Seiten 110—115 enthielt die erste Fassung eine Triumph-Arie in B-Dur mit reichlichen Koloraturen und folgendem Anfang der Gesangspartie:



ein Stück, das nach den bedeutenden Arien des ersten Aktes einen Rückfall in die damalige Opernschablone bedeutete. Was Verdi an dessen Stelle setzte, gehört zu seinen tiefsten Eingebungen. Die ersten acht Takte der Seite 113:



[1]) Der Klavier-Auszug der deutschen Fassung erscheint in diesen Tagen bei Ricordi.

[2]) Besitzer alter Musikalien seien ersucht, Nachforschungen nach Klavierauszügen der ersten Fassung anzustellen, die zu den größten Seltenheiten gehören!!

werden lebendig bleiben, wenn die Eintagsfliegen, die sich im Scheinwerferlicht unsrer Tage tummeln, längst vergessen sind.

Daß die folgende Arie (der eigentliche Ersatz jener B-Dur-Arie der ersten Fassung) enorme Ansprüche an die Gesangskunst stellt und nach den eben zitierten Takten in Alt-Lage leuchtende hohe „h" verlangt, zeigt, daß Verdi für den Ausnahmestoff, den Shakespeares „Macbeth" bot, auch Ausnahme-Sänger verlangt! Die Partie der Lady und die Macbeths gehören zu den anspruchsvollsten Partien der ganzen Opern-Literatur!

Die nächste bedeutsame Änderung findet sich in der Bankett-Szene, die das Finale des zweiten Aktes bildet. Hier ist die erste Erscheinung von Banquos Geist (Seite 141—144) gegenüber der weit konventionelleren ersten Fassung (unter Verwendung brauchbarer Motive aus ihr) in die jetzige dramatisch spannende Form gebracht. Von Seite 145 ab ist wieder die erste Fassung beibehalten.

Seite 150 stammt die Oberstimme der Begleitung, die so frappant an „Tannhäuser" erinnert, bereits aus der Fassung von 1847, also aus einer Zeit, wo Verdi Wagners Werk wohl nicht gekannt haben kann; dagegen sind die bedeutsamen Vorhalte der Mittelstimmen neu hinzugefügt. Von Seite 151 (Des-Dur) ab hatte die erste Fassung stereotype Akkordbegleitung. Infolge der Fortführung der beiden Begleitungsmotive ist die Stelle nun kaum wieder zu erkennen. Die beiden ersten Systeme von Seite 152 sind ganz neu; mit dem dritten kehrt Verdi zur alten Fassung zurück. Man wird zugeben müssen, daß die Änderungen mit den beibehaltenen Stellen so meisterhaft verbunden sind, daß niemand merkt, wo das Alte aufhört und das Neue beginnt.

Der Schluß des Finales (von Seite 154 ab), dessen Steigerungen mit den berühmtesten Verdischen Finales den Vergleich aushalten, stammt vollständig aus dem Jahre 1847!
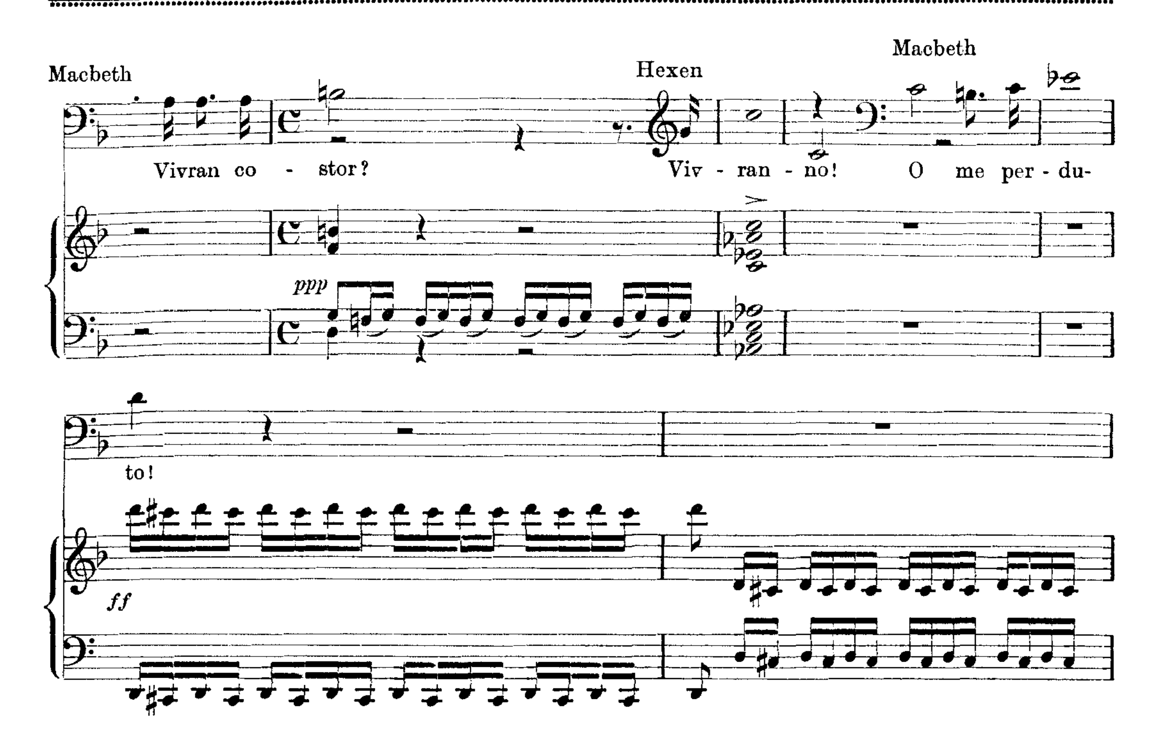
Es ist bezeichnend für unsere modernen Musik-Jünglinge, daß sie angesichts der Tatsache, daß solche Gipfelleistungen auf dem Gebiete der Oper in Deutschland völlig unbekannt sind, schreien: „Hört auf mit euern Verdi-Ausgrabungen!" Jedenfalls wäre eine Fusion mit Verdischem Blute für unsre prominenten Impotenten tausendmal heilsamer als eine Fusion mit Nigger-Blute!

Die Hexenküche, dieses mit den einfachsten Mitteln genial ausgeführte Chorstück, stammt ebenfalls aus der ersten Fassung; nur die konventionellen letzten zwölf Takte von dort hat Verdis gereifter Kunstverstand gestrichen. Die folgende Ballett-Pantomime (und was für eine!) ist für Paris neu komponiert. In der ersten Fassung trat sofort nach Beendigung des Chors Macbeth auf. Aber auch die Seiten 210 und 211 sind neu und im Folgenden sind nur geänderte Bruchstücke der alten Fassung verwendet. Die ganze „Szene der Erscheinungen" hat einen viel wirkungsvolleren Aufbau erhalten, z. B. durch Einfügung der kleinen ariosen Stellen auf Seite 214 und 216, durch die viel bedeutungsvolleren, dramatischer gehaltenen Rezitative und durch die motivische Ausgestaltung der Zwischenspiele.

Von Seite 217 letztes System ab ist wieder die alte Fassung verwendet. Das gesteigerte Feingefühl Verdis für die dramatische Situation zeigt sich in einer an sich ganz nebensächlich erscheinenden Änderung auf Seite 218, zweites System. Die neue Fassung läßt Macbeth alles auf den einen Ton a singen, in der alten hießen die Noten: a a h a, a h a. Verdi fühlte, daß der abgebrauchte, gefühlvolle Vorhalt in dieser Situation, die ein fast sprachloses Erstaunen verlangte, fehl am Orte sei. An solchen kleinen Zügen erkennt man die großen Meister!

Auch die harmonische Feinheit des 5.—8. Taktes des Adagios auf Seite 219 ist neu, ebenso die Begleitungsfigur des ganzen folgenden Abschnitts, der ehemals ganz primitive Dreiklangstriolen hatte. Ebenso ist die Steigerung Seite 221/222 in jeder Beziehung ganz bedeutend verbessert. Dem ganzen Abschnitt Seite 223 ist nicht nur eine neue Begleitung mit dem charakteristischen Baßmotiv gegeben, sondern auch die melodische Linie der ersten sieben Takte ist völlig umgeändert. Ungemein lehrreich sind die Verbesserungen der Seite 224, die eine ganz andere Steigerung ergeben als früher.

Nach dem F-Dur-Akkord (Seite 225, zweites System, letzter Takt) fuhr die erste Fassung fort:



Beim Vergleich mit der neuen Fassung wird man den Verlust des As-Dur-Akkordes bedauern, der der Situation viel mehr entspricht als der ihn jetzt ersetzende verminderte Sept-Akkord, aber anderseits muß man die neue Fassung des: „O me perduto" als viel künstlerischer bezeichnen. Vielleicht könnte man die ersten drei Takte des hier gegebenen Beispiels beibehalten und dann mit dem dritten Takte des dritten Systems von Seite 225 weitergehen.

Auch die Schlußtakte dieser Szene sind in der neuen Fassung bedeutend verbessert gegenüber der ursprünglichen. Das Ballabile hat (von Seite 232, vorletzter Takt ab) an Stelle des konventionellen Schlusses, den es hatte, diesen viel feineren erhalten.

Macbeths Erwachen (Seite 234) ist auch neu gestaltet. Die erste Ausgabe hatte an Stelle des folgenden Duetts, das den Akt in dämonischer Größe beschließt, eine Rache-Arie Macbeths im Stile der Troubadour-Stretta!

Der Vergleich beider Stücke (die herrliche Gesangslinie S. 237, zweites System!) zeigt, wie Verdi geistig gewachsen war und an sich gearbeitet hatte! Noch gewaltiger ist der Unterschied zwischen den beiden Eingangschören des dritten Aktes. Hier handelt es sich beide Male um denselben Text. Wie komponiert Verdi ihn 1847, wie 1865!

Der G-Moll-Chor der ersten Fassung schwelgt zur üblichen Arien-Begleitung in Unisono- und Terzen-Melodien, die von Gesanglichkeit und Schmalz triefen, weil sie den Text von der sentimental-gemütvollen Seite fassen. Den A-Moll-Chor von 1865 kann man direkt neben den Klagechor der gefangenen Israeliten aus Händels „Esther" stellen, er ist von einer geradezu erschütternden Größe, über der man selbst seine geniale Harmonik vergißt. Das ist „Volk in Not"!

Dieses Meisterstück der Chorliteratur sollte sich auch bei unsern Chören einbürgern, wie es überhaupt zu erwägen wäre, ob nicht einer unserer großen Chor-Vereine einmal unter Mitwirkung von Solisten ersten Ranges das ganze Werk im Konzertsaal aufführen sollte, da die vielen Chöre des Werkes Aufgaben höchster Art bieten!

Macbeths Arie (Seite 249 ff.) stammt aus der ersten Fassung, ebenso der hinreißende Aufruf Malcolms Seite 254, drittes System. In dem prachtvollen Duett mit Chor (Seite 255), aus dem die glühendste Vaterlandsliebe spricht, ist die Begleitungsfigur neu, ebenso das Abbrechen Seite 259

und das anschließende Poco più mosso. Die alte Fassung griff hier auf den Anfangsrhythmus zurück; erst Seite 261 (die Ausweichung nach A-Dur) ist wieder erste Fassung.
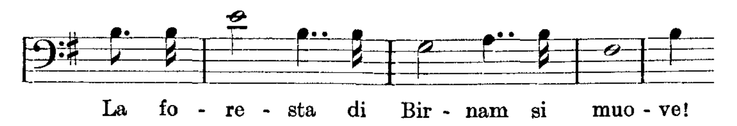
Die ganze folgende Nachtwandlerszene stammt (auch die Begleitung!) aus der Fassung von 1847. Wir wollen ruhig erklären, daß in dieser Szene Verdi dem gleichaltrigen Wagner, der in dem damals musikalisch viel fortgeschritteneren Deutschland aufgewachsen war, durchaus ebenbürtig ist!

Auch Macbeths Arie (Seite 277ff.) stammt aus dem Jahre 1847!! Man wird kaum sagen können, daß sie der ein Jahrzehnt später geschriebenen René-Arie und anderen Bariton-Glanznummern Verdis an Schönheit und Kraft des Ausdrucks nachsteht.
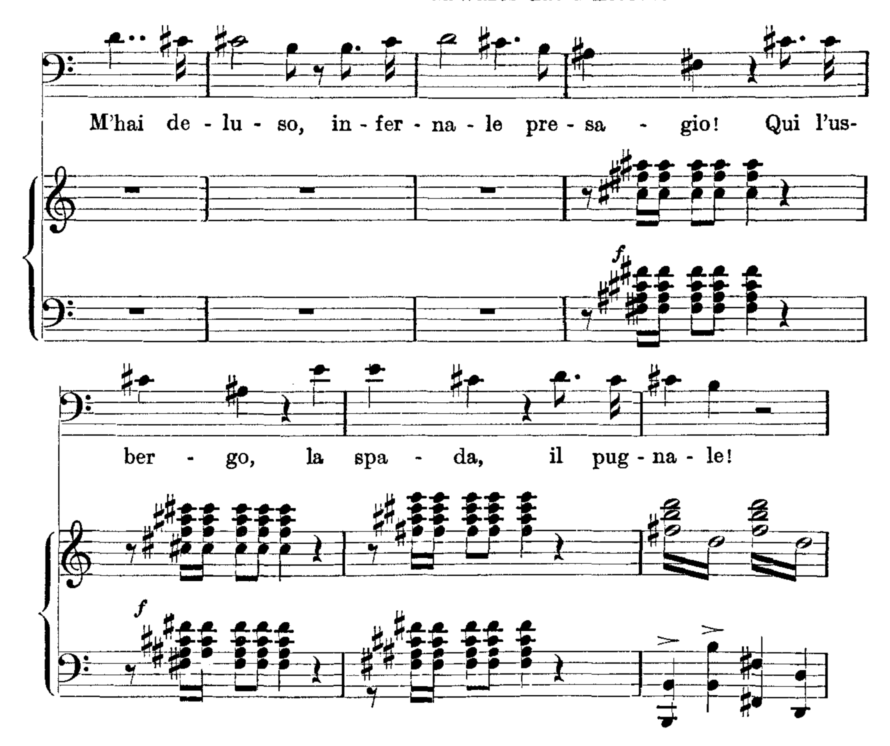
Die folgende Szene (Seite 280) ist gründlich umgearbeitet. Neu ist der synkopierte Begleitungsrhythmus. Der Bühnenpraktiker Verdi macht ferner aus dem vierstimmigen Chor hinter der Szene einen viel wirkungsvolleren einstimmigen Klageruf.

Die erschütternden Worte Macbeths Seite 281, System 1 bis 3, sind ganz neu komponiert, auch das Motiv in der Begleitung ist neu. Beim Vergleich mit der alten Fassung zeigt sich hier wieder, wie ungemein Verdi geistig gewachsen ist; aber trotzdem wirkt Altes und Neues einheitlich, weil die stilistischen Grundlagen die gleichen sind.

Auch in der folgenden Szene Macbeths mit seinen Kriegern kann man auf Schritt und Tritt beobachten, wie Verdi seine unerschöpfliche Naturbegabung durch einen überaus geschärften Kunstverstand immer mehr veredelt hat. Der Auftritt der Krieger wird statt in Moll in Dur und mit einem Fanfarenmotiv in der Begleitung gegeben. Die darauffolgende Meldung lautet in der ersten Fassung, nachdem schon acht Takte in E-Moll vorangegangen sind:



Wie ganz anders drückt jetzt der plötzliche Eintritt von B-Moll, der Sextensprung zu Anfang und die einheitliche Linie der Terzenschritte abwärts das Entsetzen aus!!
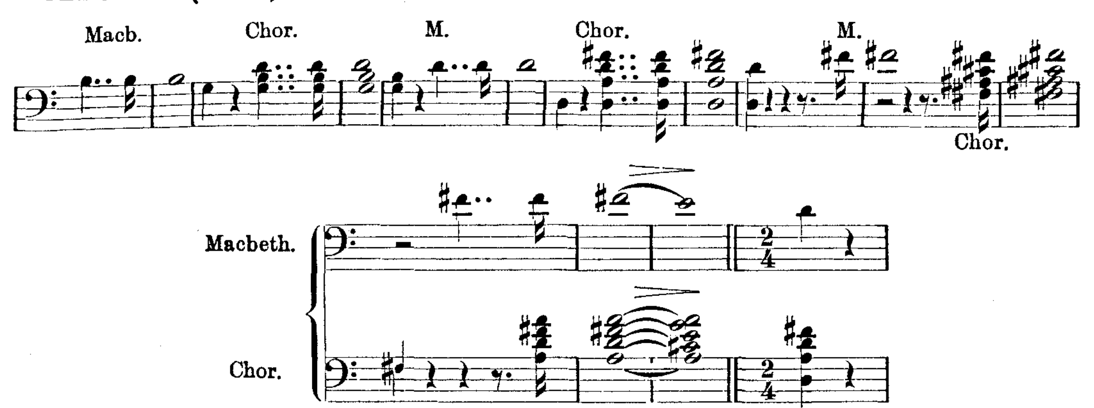




Atelier Helionovum, Leipzig W. 33

Gruft mit Bachs Grab in der Johanniskirche zu Leipzig



Zu dem Aufsatz von H. Werlé über Gehörbildung

Wie konventionell ist das neben der neuen Fassung (Seite 282, System 2 und 3)!
Und endlich (S. 283):



Wie turmhoch über diesem Wechsel von G-Dur, D-Dur, Fis-Dur, D-Dur steht der neue Übergang von As-Moll über A-Moll nach C-Dur, nicht zu reden von der Linie der Schlußtakte Macbeths, die sich hier im dim. von Fis über e nach d senkt, während sie in der neuen Bearbeitung zu einem leuchtenden hohen g aufsteigt!

Die Schlacht (Seite 284ff.) ist in der alten Ausgabe mit den für solche Fälle üblichen Akkorden und Fanfarenmotiven geschildert. Das Thema und Fugato der Pariser Fassung ist ganz neu, ebenso der Frauenchor und die allmählich eintretende Stille. (In der ersten Fassung Schlachtlärm in der üblichen Manier bis zum Auftritte Malcolms.)

Der Schluß ist völlig umgestaltet. 1847 wurde Macbeth auf der Bühne erstochen und sang ein kurzes Sterbe-Arioso in F-Moll: „Weh mir, daß ich den Weissagungen der Hölle vertraute! Alles Blut, das ich vergossen, schreit empor zum Ewigen. Auf mein verfluchtes Haupt fuhr der Blitz seiner Rache hernieder. Ich sterbe, mit dem Himmel, mit der Erde verfeindet, elende Krone, nur für dich!" Daran schlossen sich elf Takte (einschließlich Nachspiel), in denen Malcolm sang: „Nun atmet Schottland endlich auf!" und der Chor erwiderte: „Nun ist Malcolm unser König!"

Sowohl die Unnatürlichkeit des Sterbegesangs, der zu vollem Orchester die strahlendsten hohen e, f, ges für den Sänger vorschrieb, um ihm einen Schlußerfolg zu sichern, als auch die Dürftigkeit des gleichfalls in F-Moll stehenden Chorschlusses veranlaßten Verdi zu einer radikalen Änderung.

Er schloß mit einem Sieges-Finale, das in seiner Klangwirkung bei entsprechender Besetzung der Chöre zu den monumentalsten Stücken der Literatur gehören muß, das aber außerdem durch seinen Aufbau, durch seine Abwendung von allem äußerlichen Trara eine künstlerische Leistung ersten Ranges ist. Ob der Gedanke der Einführung der Barden-Chöre von Verdi selbst herrührt, weiß ich nicht. Dafür spricht der Umstand, daß hier in ganz einzigartiger Weise der Charakter alter Heldengesänge (Ossian) tonangebend für ein ganzes Finale ist. In diesem Wechselgesang der Barden, Krieger, Frauen und Kinder mit den leuchtenden Stimmen der beiden (erstklassig zu besetzenden!) Tenorsolisten ist eine wahrhaft Shakespearesche, man kann auch sagen antike Größe; der ganz primitive Wechsel von Dur und Moll hat hier eine elementare Wirkung von unerhörter Kraft.

Dieses Finale ist es vor allen Dingen, was mich vermuten läßt, daß Verdis Macbeth auch für unsere größten Chor-Vereinigungen eine herrliche Aufgabe sein würde, an die man auch deshalb herangehen sollte, um für Bühnenaufführungen dieses Werkes Zuhörer zu erziehen, die ganz tief in seine Schönheiten eingedrungen sind. Denn Verdis „Macbeth" hält es aus, daß man sich ganz intensiv mit ihm beschäftigt. Seine Größe wird immer erstaunlicher, je mehr man sich in das Werk vertieft, und es ist wohl anzunehmen, daß die Uraufführung in der deutschen

Fassung, die an der Dresdener Staatsoper durch Generalmusikdirektor Fritz Busch vorbereitet wird, das Werk nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze musikalische Welt lebendig machen wird, in der es auch so gut wie vergessen war!

Heinrich Lemacher

Über das Verhältnis von Wort und Ton in seinen Werken

Von Paul Mies, Köln
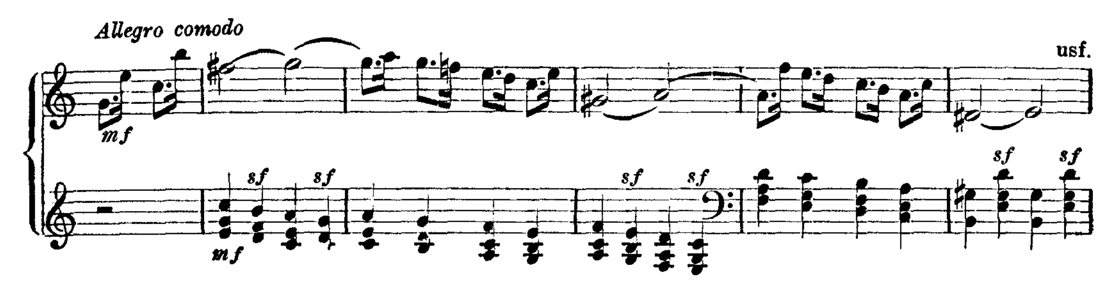
Will man eine künstlerische Erscheinung ihrer Stellung und ihrem Werte nach erfassen, so ist es zweckmäßig, sie unter bestimmten Gesichtspunkten zu betrachten. Wird auch damit nicht sofort das Ganze überblickt, so fallen doch von der gewählten Seite so deutliche Lichter, daß auch andere mit geklärt werden. So habe ich früher versucht, die Persönlichkeiten von J. Haas und W. Courvoisier unter bestimmten Blickpunkten zu sehen; bei Haas durch Erfassung der stilistischen Eigentümlichkeiten seines Klaviersatzes (Rhein. Musik- u. Theaterzeitung 1923), bei Courvoisier durch eine Bestimmung der geistlichen Elemente in seinem großen geistlichen Liederzyklus (Gregoriusbatt 1922). Die Werke Lemachers ließen sich von mehrfachen Gesichtspunkten aus untersuchen; von seinem Bestreben, moderne Formen der Harmonik, Melodik usf. mit leichter technischer Faktur zu vereinen, wodurch zahlreiche seiner Sachen gerade für den Musikfreund dankbar werden, der nicht über ein virtuoses Rüstzeug verfügt; oder von seiner auf inneres Verbundensein mit Bruckner und seiner Kunst zurückgehende Liebe zu geistlichen Werken und Texten, die dann auch in manchen seiner anderen Werke anklingt und ihre Art bedingt. Hier möchte ich versuchen, das gegenseitige Verhältnis von Wort und Ton in zahlreichen seiner Kompositionen zu erörtern. Ich glaube, daß so wichtige Einblicke in sein Schaffen gewonnen werden.

Daß da irgend etwas Besonderes vorliege, wurde mir zum ersten Male deutlich, als ich an einer Probe seines Streichsextetts (Wk. 21) teilnahm. Der eine der Sätze rief bei allen Teilnehmern sofort den Eindruck einer unter Glockenklängen feierlich zum Gotteshause hinstrebenden Menge hervor. Nichts Äußerliches war dabei vorhanden, was dazu Anlaß geben konnte; der Eindruck dieser Stimmung zwang sich auf. Und ich war nachher nicht eben erstaunt, als in dem Klavierzyklus „Köln" (Wk. 21) gerade dieser Satz neben den „Glocken" und der „Legende" mit dem Titel „Fanfaren" stand. Zum zweiten Male wurde ich auf die Beziehungen zwischen Vokalem und Instrumentalem aufmerksam, als ich im Streichquartett C-Moll (Wk. 14) Teile seiner Frohnleichnamsmesse (Wk. 2) fand. Und von da ab tauchten in seinem Schaffen derartige Herübernahmen zwischen vokalen und instrumentalen Teilen häufiger auf. Sie lassen eine Gruppierung in zwei Klassen zu. Bei der einen wird die Möglichkeit der instrumentalen oder vokalen Verwendung bedingt durch die kontrapunktische Formung des Gedankens. Dazu gehört z. B. die oben erwähnte Herübernahme der Agnus Dei der Messe Wk. 2 in den langsamen Satz des Quartetts Wk. 14. Die dreifache Möglichkeit der Nachahmung im Abstande von zwei, einem und einem halben Takt ist in der dreifachen Bitte des Agnus geradezu als wortgezeugt anzusehen; sie bleibt aber sinn- und stimmungsvoll auch im instrumentalen Gewande. Man spricht vielfach von den mit mittelalterlicher Kunst verwandten Strebungen der Moderne. Da könnte hier an die Tatsache erinnert werden, daß auch früher die instrumentale oder vokale Besetzung oft freigestellt war. Die polyphone, kontrapunktische Form konnte auch da als Träger vokaler wie instrumentaler Stimmen dienen. Ein umfangreiches Beispiel dieser Art ist der Kanon, den Lemacher einmal als langsamen Satz seiner Violinsonate (Wk. 25, vgl. die Notenbeilage) und als Introitus der Franciscus-Trilogie (Wk. 42 a, Volks-Vereins-Verlag) benutzt. Der Fluß und motivische Bau der Melodie weist auf ursprünglich instrumentale Entstehung hin; anderseits liegt ihr im Introitus der Text wie zugehörig unter. Schließlich ist die einstimmige Melodie mit den Begleitstimmen derart selbständig, daß auch ohne kanonische Gegenstimmen der Sinn gewahrt bleibt. Auch diese Möglichkeit verwendet der Komponist im In-
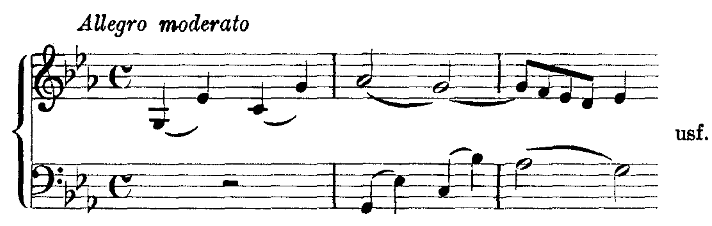
troitus, wo er die kanonische Gegenstimme zum Teil einer nur ad libitum auszuführenden Violinstimme zuweist. Aus der Kontrapunktik fließt so nicht nur die Möglichkeit der vokalen oder instrumentalen Besetzung, sondern auch der Stimmenmehrung oder -minderung. Auch das läßt ja Parallelen zu früheren Epochen der Musikgeschichte zu.

Als einen Ausfluß dieser Eigenart sehe ich dann das Bestreben an, auch formal freien Texten durch besondere musikalische Ordnungen Geschlossenheit zu geben. Ein bezeichnendes Beispiel ist das Credo der Weihnachtsmesse (Wk. 30, Volks-Vereins-Verlag), das zu diesem Zwecke zu einer vokalen Passacagliaform greift. Musikalisch stände hier z. B. der instrumentalen Ausführung oder Verstärkung des obstinaten Themas sicher nichts im Wege.

Eine zweite Gruppe vokal-instrumentaler Verschränkung ist bedingt durch die Bildhaftigkeit der Motive und ihrer Entwicklung. Der eingangs erwähnte Satz des Sextetts führt hierhin. Ein lehrreiches Beispiel ist das Thema des letzten Satzes des Streichquartetts in C-Moll (Wk. 14). Schon immer waren mir die herben Pizzicati der unteren Stimmen gegen die seltsame Melodie der Geige aufgefallen.



Daß das Anfangsmotiv aus dem ersten Satz stammte, wurde dabei gar fast nicht mehr empfunden.



Die gegenseitige Abhängigkeit der Motive, ihre gegensätzliche Entwicklung und starke Ausdrucksfähigkeit wurde in Evidenz gesetzt in dem Melodram „Die zierliche Geige“ (Wk. 32, Beilage zu „Musik im Leben“ Jg. 1). Das Allegro comodo-Thema paßt sich samt seiner Begleitung allerdings vorzüglich dem Text an:

Ein klapperdürrer Fiedelmann
stand unter einem Baum,
Und setzte seine Geige an
Und geigte wie im Traum.

Der weiche langsame Gegensatz in Moll vermag dann immer aufs glücklichste den mildschmerzlichen Kehrreim der Strophen zu unterstreichen. Mehrfach hat noch die Bildhaftigkeit instrumentaler Themen zum vokalen, anderseits die weitere Ausdrucksfähigkeit ursprünglich vokaler Sätze zum instrumentalen Gebrauch geführt. So konnte Lemacher den sanft fließenden Sanctus-Teil der Frohnleichnamsmesse als ruhig-abgeklärten Mittelpunkt für den langsamen Satz des E-Moll-Streichquartetts (Wk. 16) benutzen. So konnte er dem Mittelsatz des „Wahlspruchs“ aus dem Klavierzyklus „Roemrijke Berge“ (Wk. 26, Volks-Vereins-Verlag) — er trägt da schon die Bezeichnung „Gesanglich“ — den Text „Ruhe meine Seele“ von J. Kneip

(Wk. 34 III) unterlegen. Aus der polyphonen Verflechtung der Gesangsstimmen mit der Diskantlinie fließen bei dem letzten neue Steigerungsmöglichkeiten.

Wertvoller als lobhudelnde Anpreisungen oder kleinliche Kritik scheint es mir, auf stilistische und inhaltliche Eigenarten zu verweisen, die eine künstlerische Erscheinung verständlich machen. Die Übernahme mancher Teile aus Vokalwerken in instrumentale und umgekehrt bei Lemacher ist nicht als ein bequemes Mittel der Kompostion zu deuten. Sie entspringt dem Innersten seiner Schaffensart, und die Verschränkung stellt sich da ein, wo Form, Inhalt und Ausdruck es ermöglichen und fordern. Von hier aus führt dann auch ein Weg zu zahlreichen seiner andern Werke, wie ich am Credo der Weihnachtsmesse gezeigt habe. Vielleicht regen diese Zeilen an, sich mit dem Schaffen Lemachers näher zu beschäftigen und seine Werke kennen und schätzen zu lernen.

Über den Kulturwert der „Konzertvereine" für die Kleinstadt

Von W. Buschmann

In sehr vielen kleinen und kleinsten Städten gibt es sog. Konzertvereine, d. h. Vereine, die ihren Mitgliedern etwa viermal im Winter Künstlerkonzerte vermitteln. Oft haben diese Vereine einen großen Mitgliederbestand, so daß für die einzelnen Konzerte bei mittleren Preisen der Stammplätze ganz namhafte Summen angelegt werden können. Es ist nichts Seltenes, daß auf diese Weise Künstler von Weltruf in ganz kleine Städte kommen und gerne kommen; haben sie doch ein sicheres erhebliches Einkommen und eine begeisterte Zuhörerschaft.

Im Allgemeinen gelten nun diese Konzertvereine als kulturfördernd im wahren und fast einzigen Sinn des Wortes. So mancher Kunstverständige bewundert die kleinen Städte, daß sie es fertig bringen, Künstler von solchem Ruf auftreten zu lassen. Die Konzerte sind auch deswegen beliebt und gesellschaftliche Ereignisse; niemand darf fehlen, der Wert darauf legt, zur „Kulturschicht" zu gehören.

Auf Grund vieler Erfahrungen bin ich über den Wert dieser Einrichtung anderen Sinnes geworden und möchte das kurz begründen.

Der Vorstand eines derartigen Konzertvereines — etwas gleiches gibt es in der Kleinstadt nicht — hat zweierlei Forderungen gerecht zu werden.

1. Aus der Künstlerschaft soll er möglichst nur „Attraktionen" bringen,

2. soll er den Zuhörern Abwechslung verschaffen. Da die Hörer z. T. unmusikalisch sind, die nur des „guten Tones" wegen ins Konzert kommen, so muß auf sie immerhin Rücksicht genommen werden; an Abwechslung darf es nicht fehlen und die Vorträge dürfen nicht zu „hoch" sein, d. h. ein durchschnittliches Fassungsvermögen möglichst nicht überschreiten. Am beliebtesten sind „populäre" Stücke, die man schon kennt.

Zu 1. Aus Rücksicht auf die weniger Musikalischen überwiegen die Gesangkonzerte; Tenoristen und hübsche Sängerinnen werden besonders gerne „gesehen". Der Vorstand macht es sich in vielen Fällen leicht, er läßt sich von einer Vermittlungsstelle Vorschläge machen und wählt darnach aus. Vereinzelt sucht man auch die Künstler selbst aus und verhandelt mit ihnen. Das ist schon erheblich mühevoller, erfordert das Lesen der Konzertberichte ernsthafter Zeitungen oder besser von Musikzeitschriften. Schreibt dann z. B. ein berühmter Sänger: Direkte Verhandlungen mit mir sind schneller und billiger, so trifft das durchaus nicht immer zu, bei dem betreffenden schon gar nicht. Der Schriftwechsel ist jedenfalls mühevoll. Das Wesentliche ist aber in jedem Fall, daß ein Künstler gewonnen wird, mit dem man „Staat machen" kann, auf dessen Kommen die maßgebenden Kreise stolz sind. Solche, die von weit her kommen, „ziehen" natürlich besonders stark.

Zu 2. Nun sendet der Künstler ein bis zwei Vortragfolgen zur Auswahl. Hierüber macht man sich im Verein meist nicht viel Kopfzerbrechen. Der Künstler wird schon wissen, was wirkt.

Höchstens macht der unmusikalische Teil des Vorstandes Bedenken geltend, wenn ihm die Werke „zu schwer" sind. Auch fürchtet der Kassenverwalter Ausfall an Mitgliedern, wenn am ganzen Abend nur ein Künstler spielt, oder einer „schon wieder" kommt, der erst im letzten Winter da war. Stehen einmal schwerer verständliche oder unbekannte Werke auf der Folge, so geschieht nichts, um den Hörern das Verständnis zu erleichtern. Man ist aber schon zufrieden, so man wenigstens eine „kolossale Technik" bewundern kann. Am Schluß des Konzertes sind alle befriedigt: Der Künstler freut sich über das gut erzogene Publikum, das nicht mit Beifall kargt, das Publikum hat seine „Sensation" gehabt.

Das ist so der Durchschnittverlauf solcher Konzerte. Man muß nun fragen, wie die Kunst dabei wegkommt.

Da muß zum Ruhme unserer deutschen Künstler gesagt werden, daß es nur ihnen zu verdanken ist, wenn diese Konzerte immer noch heilige Kunst bieten und nicht zur Stufe einer Modenschau herabgesunken sind. Gefühlsmäßig hat auch der größte Teil der Hörer einen großen Genuß, nur kann er sich infolge gänzlichen Fehlens musikalischer Erziehung in Schule und Haus keine Rechenschaft über Sinn und Bedeutung des Gebotenen ablegen.

Und so dienen derartige Konzerte trotz besten Willens aller Beteiligten letzten Endes vielfach nur dem Personenkultus, nicht der Kultur. Im Vordergrund der Teilnahme steht nicht das Werk, sondern der Vortragende. Wäre es anders, handelte es sich um eine reine Kunstsache, um Erziehung- und Bildungssache, so hätte die Auswahl der Werke die Hauptaufgabe eines Vorstandes zu bilden, und das Publikum müßte nicht fragen: Haben Sie Battistini schon gehört, sondern: Haben Sie Schuberts Oktett schon gehört.

So wie die Sachen jetzt meistens liegen, kann man es den Künstlern nicht verdenken, wenn sie aus richtiger Einschätzung der Hörerschaft solche Stücke wählen, mit denen sie Erfolg haben werden. Und so kommt es, daß man von Schubert nur einen ganz begrenzten Teil seines Schaffens kennt, und daß von Hugo Wolfs Werk der größte Teil verschollen bleibt, um nur diese Beispiele zu nennen. So kommt es, daß in den Augen des Publikums der Künstler — wenn auch noch so sehr gegen seinen eigenen Willen — vor dem Werke steht und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Herrlichste Kunstgenüsse sind deswegen gewiß nicht ausgeschlossen, aber, was wir brauchen, wenn wir überhaupt einmal wieder eine deutsche Kultur und im Besonderen eine musikalische Kultur schaffen wollen, das bieten solche Konzerte nicht.

Allenfalls könnte man sich zunächst damit abfinden, daß sie sich nur an den kleinen Teil des Volkes wenden, der dafür bezahlen kann. Auf die Dauer ist das aber nicht gesund. Kunst ist „für alle" da, nicht für Auserwählte, oder sie hätte im Volksleben keine Berechtigung. Sogenannten Volkskonzerten haftet immer noch leicht etwas vom „zweiten Range" an, und so erleben wir auch im Kunstleben eine Fortsetzung der Klassentrennung.

Um Klarheit zu gewinnen, mußten die bestehenden Verhältnisse kraß geschildert werden. Daß sie im Durchschnitt richtig beleuchtet sind, glaube ich verantworten zu können.

Wie kann man es besser machen?

Gewiß kommt dem Rundfunk eine sehr große Bedeutung für die musikalische Bildung zu. Aber eins vermag auch er nicht, nämlich die Hörer zur aktiven Betätigung anzuregen. Das Schönste bietet doch die Kunst demjenigen, der sich selbst strebend um sie bemüht, und keine Kunst bietet wiederum soviel Möglichkeiten zur eigenen Betätigung wie die Musik. Deswegen sollte in jedem Ort durch gemeindliche oder staatliche Unterstützung eine Keimzelle geschaffen werden, die Betätigung für jedermann bietet. Gute Leitung ist das Wesentliche; je nachdem wird ein Volkschor oder ein Orchesterverein zuerst zu begründen sein. So lange es an solchen Stellen fehlt, so lange haben wir keine Kunst für alle. Man verstehe richtig: darauf kommt es an, die Kunstausübung zur allgemeinen Volkssache zu machen. Schlimm wäre es dann, wenn die Gebildeten hier versagen würden! Kaum gibt es etwas, das die Menschen einander näher bringt, als gemeinsame ernste Kunstpflege.

Gedanken und Einfälle

Von Paul Dietzsch, Leipzig

Um die grüne Legende eines Baumes säuseln zu hören, um sich vom Duft einer Rose berauschen zu lassen, braucht man Linnés Klassensystem nicht zu kennen. Und um die Sprache der Töne zu verstehen, braucht man von Helmholtz' Tonempfindungslehre nichts zu wissen. Wohl aber glaube ich, daß den Exoterischen die Legende weit lieblicher umsäuseln, der Duft weit süßer berauschen wird — aus demselben Grunde, wie die reinsten Seelen die Süßigkeiten der Liebe am tiefsten empfinden. Selig sind auch hier die Einfältigen, denn ihnen erschließen sich die Tiefen des Himmelreichs, die Wissenden verschlossen bleiben. Wissen ist Macht, Nichtwissen ist Glück.

Ein trefflicher Metronom, den Unterschied im Herzschlagtempo zweier Zeitalter zu messen, ist ein Vergleich von Eichendorff's „Liebesglück" in der Komposition von Mendelssohn und Wolf, oder von Mörikes „Jägerlied" in der Komposition von Schumann und Wolf. Das Herz der Vorzeit bummelte im Ländlerschritt, wo das Herz der Jetztzeit Galoppaden trommelt.

Die Freundschaft Mendelssohns und Schumanns ist zwar der Feundschaft Schillers und Goethes nicht zu vergleichen, wohl aber der Läuterungsprozeß, den der Jüngere durch den Älteren erfahren hat, hier wie dort mit teilweisem Verlust der Eigenart.

Im Leben geht es uns oft, wie es in der Cis-Moll-Sonate von Beethoven geht: nachdem der Schmerz sich ausgeweint hat, stürmt die Leidenschaft empor. Wenn das Weh am größten, ist die Wut am nächsten.

Wo die Musik des letzten Beethoven noch lächelt, da gleicht dieses Lächeln einem Dieb, der sich durch das Gitter seines Kerkers hindurchzwängt und auf halbem Wege stecken bleibt.

Schuberts ruhiges Temperament war einer breiten Melodienentfaltung günstig, während Schumanns Melodie oft wie von Leidenschaft zerwühlt und zerrissen scheint.

Schumanns Fis-Dur-Romanze. Wie ein innig zusammengeschmiegtes Schwanenpaar die Wellen teilt, so zieht die schöne Terzenmelodie durch die umkräuselnden Begleitungsfiguren.

Welch unaussprechliches Vergnügen findet der Schaffende in der Betrachtung seiner Lebensmorgenfrühe! Wieviel geheime Süßigkeit liegt in dem Gedanken, daß damals schon in ihm gewesen, was erst viel später zutage trat! Daß alles, was er später Frohes und Trauriges schrieb, schon damals mit ihm weinte und lachte, mit jedem Atemzuge seiner Vollendung entgegenwuchs, daß alles um ihn her an dieser Vollendung mitarbeitete — und daß er davon selbst so gar nichts ahnte!

Problematischen Künstlernaturen ist es gemeinsam, daß man nie ganz mit ihnen fertig wird, weil die eigenartige Zusammensetzung ihres Wesens kein harmonisches, leicht überschauliches Bild ergibt. Oft glaubt man das Bild eines solchen Künstlers lückenlos konstruiert zu haben — plötzlich entdeckt man einen Zug, der in das Bild nicht paßt und ist gezwungen, es wieder aufs neue zusammenzusetzen.

Der Virtuos gleicht einem Händler, der dem Publikum seine Ware nur gegen bar verkauft; der Komponist schickt die Rechnung und harrt in Geduld.

Jedes musikalische Motiv ist ein Mosisstein, aus dem unendlich viel oder nichts werden kann. Dem Unberufenen ist es kalter, toter Stein. Berührt es aber der Zauberstab des Meisters, so entquillt ihm der Strom des Lebens.

Chopin. Wie merkwürdig, daß in der frivolsten Stadt des Erdballs die zartesten Blumen der Romantik erblühen konnten, ohne daß ihnen die eisige Weltluft zu schaden vermochte!

Es ist mit der Musik wie mit der Liebe; und wie die Liebe auch dann noch ihre Macht entfaltet, wenn sie von untergeordneten Priesterinnen ausgeübt wird, so ergreift uns Musik auch noch dann, wenn sie aus einem toten Mechanismus zu uns spricht. Ein deutscher Dichter sagt mit Recht, daß die schlechteste Musik immer noch besser sei als gar keine. Wenn manchen Leuten ein automatisches Musikwerk Entsetzen einflößt, so beweist das ihre Erdgebundenheit, ihr Unvermögen, sich auf Luftgondeln der Phantasie in die Überwelt zu erheben. Man weiß, daß es keiner besondern Motoren bedurfte, um die Phantasie eines Beethoven in Bewegung zu setzen. Verwehte Töne aus Tanzlokalen, eine Leierkastenmelodie, selbst Vogelstimmen haben ihn gelegentlich inspiriert. Seine himmlischen Tonblumen mögen oft einem recht profanen Boden entsprossen sein.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Kurt Thomas, der junge Leipziger Komponist, der durch seine a cappella-Werke, die Messe op. 1, den 137. Psalm und die Markus-Passion die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, brachte mit der vortrefflichen jungen Cellistin Eva Heinitz seine Sonate in D-Moll für Cello und Klavier (op. 7) zur Berliner Erstaufführung. War der Eindruck dieser Sonate auch nicht so stark und unmittelbar, wie er von den Vokalwerken des jungen Musikers ausging, so fesselte die Sonate doch — am lebhaftesten in den beiden Ecksätzen — durch die persönliche, natürlich fließende, mit sicherer Hand gefügte Tonsprache. Wohltuend berührt die reine Empfindung, die aus dieser Musik spricht, die, aus Phantasie geboren, die Mode der Atonalität mitzumachen, nicht nötig hat. Kurt Thomas bekennt sich, von keinem Zeitgeschrei beeinflußt, unbefangenen Sinnes zu Melodie und Harmonie. Er scheut sich nicht, ein eingängliches, grade gewachsenes Thema zu verwerten. Diese musikalische Urgesinnung, in den Kreisen der jungen Generation heute keineswegs mehr selbstverständlich, macht sein Schaffen wertvoll. So wurde denn auch seine Cellosonate in Berlin mit lebhafter Freude begrüßt. Gewisse Seltsamkeiten sind, soweit sie sich nicht aus inneren Gründen erklären lassen, nicht von wesentlicher Bedeutung.

Es war ein Zufall, daß an demselben Abend, an dem diese Sonate zum Vortrag kam, die „Drei Stücke für Cello und Klavier" op. 8 aus der Frühzeit Paul Hindemiths aufgeführt wurden. Diese an prächtigen, vitalen Einfällen reichen, aus dem Vollen schöpfenden, sehr dankbaren Vortragsstücke — sie wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen — lassen wieder einmal erkennen, wieviel gesundes, verheißungsvolles Musikantentum in dem jungen, von Strawinsky und dem Geist des „Maschinenzeitalters" noch unberührten Paul Hindemith steckte. Mag dieser selbst des Glaubens sein, daß der von ihm eingeschlagene neue Weg dem „Geist der Zeit" entspricht, daß er einen „Fortschritt" bedeutet — wir können seine Entwicklung in der Richtung der Mechanisierung nur für einen Irrweg halten. Im Gegensatz zu ihm hoffen wir von den innerlichen, feinen und zarten musikalischen Grundkräften, die in Kurt Thomas lebendig sind, daß sie ihm unbeirrt von Zeitmoden, den Weg weisen, der zur Vertiefung seines Schaffens führt. Wir dürfen es um so mehr hoffen, als die Phantasie des jungen Komponisten in seinen ersten Werken religiösem Empfinden Ausdruck gibt und sich vom Klang der menschlichen Stimme befruchten läßt. Der Vokalstil bedeutet ein festes Bollwerk gegen den Mißbrauch der musikalischen Technik zu artistischen Zwecken.

Eine ähnliche Entwicklung, wie Paul Hindemith, scheint Ernst Roters (geboren 1892) beschieden zu sein, nur daß sein ursprüngliches Musikantentum nicht so stark war. Roters zog seinerzeit die Aufmerksamkeit durch die „Sechs Variationen nebst Fuge über ein bretonisches Thema" op. 4 auf sich. Jetzt hörte man in Berlin, in einer Aufführung des Berliner Sinfonieorchesters unter seinem äußerst rührigen Dirigenten Emil Bohnke Ernst Roters „Sinfonietta" aus dem Jahre 1918, also aus dem 26. Lebensjahre des Komponisten. So mancherlei Stileinflüsse sich in diesem Werk nachweisen lassen — sein Adagio zeigt melodische Erfindung

und Sinn für aparte Harmonik. Und was ist aus diesen entwicklungsfähigen Anlagen geworden? Roters ist, wie seine letzten in Berlin zur Aufführung gelangten Kompositionen beweisen, neuerdings vollkommen in das Fahrwasser der Atonalität geraten.

Neben Kurt Thomas ist, als von religiösen Grundkräften getrieben, Heinrich Kaminski zu nennen, dessen Magnificat für Sopransolo, Bratschensolo, Orchester und Chor — es gelangte unter Hermann Scherchen in einem der Moderne gewidmeten Konzert zur Aufführung — trotz problematischer Stellen durch die Größe der Empfindung und die Kraft des Ausdrucks wieder starken Eindruck machte, obwohl die äußerlichen Bedingungen einer vollkommenen Wirkung des Werkes in diesem Konzert zum Teil nicht erfüllt waren. Der im Magnificat von Kaminski unternommene Versuch einer inneren Verbindung alter polyphoner Stilformen mit neuzeitlicher Klangauffassung ist im Concerto grosso, einem Frühwerk Kaminskis — es bildete das Präludium des Scherchen-Konzerts — noch nicht in gleichem Maße geglückt. —

Bisher war man der Meinung, ein Musiker, dem nichts Schönes einfällt, tue am besten, die Hände vom Komponieren zu lassen. Diese Meinung ist heute in ihrer ganzen „Rückständigkeit" glücklich entlarvt. So lasen wir kürzlich in einer großen Tageszeitung bei der Besprechung des Werkes eines modernen Komponisten den lapidaren Satz: „Er schreibt (nur) sehr ernst Häßliches, weil ihm Schönes nicht einfällt". Aus dem ganzen Zusammenhang ging hervor, daß dieses Wort im rechtfertigenden Sinne gemeint war.

In der Tat, „Schönes fiel nicht ein" dem Schönbergschüler Anton von Webern, als er seine „Sechs Stücke für großes Orchester" op. 6 schrieb, die Hermann Scherchen kürzlich gleichfalls in das Gedächtnis der Zeitgenossen zurückrief. In der Zerstörung aller musikalischen Elemente von wahnwitziger Absurdität, sind sie (auf das Orchester übertragene) Bastarde der berüchtigten Klavierstücke op. 19 von Schönberg. Die Methode der durch Verrücktheiten verdeckten Impotenz wirkt heute nur noch auf einige wenige verbohrte Fanatiker. Die Orchesterstücke Herrn von Weberns begegneten denn auch fast allgemeiner Ablehnung. Unbefangene musikalische Menschen haben sie nie für voll genommen, sie nicht, und den letzten Schönberg nicht. Der tragikomische Terror der Schönberg-Partei, der eine Zeit lang oberflächliche und ungeistige Köpfe in Schach hielt, hat seine Rolle endgültig ausgespielt.

Ein typisches Konjunkturprodukt einer unschöpferischen Periode ist Max Buttings „Trauermusik" op. 12 (komponiert 1915) für die sich der junge, aufstrebende Dirigent Jascha Horenstein mit dem Philharmonischen Orchester einsetzte. Man begreift ja die Trauer des Komponisten darüber, daß ihm Nichts eingefallen ist, hofft aber, daß es nicht Mode wird, solcher Katzenjammerstimmung in anspruchsvollen Orchesterpartituren mit mißtönenden Höhepunkten Ausdruck zu geben.

Über den „Panathenäen-Zug", eine Passacaglia für Klavier und Orchester, die Richard Strauß für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein komponiert hat (Uraufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Bruno Walter) darf der Berliner Bericht wohl zur Tagesordnung übergehen. Über den Parergon-Charakter des Werkes gibt es keine Meinungsverschiedenheit.

Robert Kahns Konzertstück für Klavier und Orchester op. 74 (Berliner Erstaufführung durch den Komponisten als höchst feinsinnigem Gestalter des Klavierparts und durch den Sinfonieverein unter der Leitung des Professors Schrattenholz) zeigt im versonnenen Andante (mit dem gesang- und ruhevollen zweiten Thema) die charakteristischen Züge des innerlichen, vornehmen Lyrikers Kahn, dem wir so viele herzenswarme, schöne Lieder und so wertvolle Kammermusik verdanken. Die ungenügende, unausgeglichene Ausführung des Orchesterparts ließ jedoch die Wirkungsfähigkeit des Werkes, das sich sehr lebhaften Beifalls zu erfreuen hatte, nicht klar erkennen. Dies muß einer besseren Aufführung vorbehalten bleiben.

Wir verlassen für diesesmal den Überblick über die Neuheiten der letzten Wochen (der naturgemäß nicht vollständig sein kann), um wenigstens einige Ereignisse auf dem Gebiet der nachschaffenden Kunst zu streifen.

Neben einer von bestem künstlerischem Geist getragenen Singakademie-Aufführung unter Georg Schumann — Haydns „Schöpfung" entfaltete wieder einmal ihren ganzen unverwelk-

lichen Zauber — ist des Festkonzerts des Staats- und Domchors zu gedenken, das die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin zur Feier des 60. Geburtstags Professor Hugo Rüdels im Dom veranstaltete. Es gipfelte unter der überlegenen Leitung des jugendfrischen Jubilars in der höchst eindringlichen, auf das schönste ausgeglichenen Wiedergabe einiger der wundersamsten Werke von Schütz (Kyrie und Psalm aus der Deutschen Messe) und der achtstimmigen Bachschen Motette „Komm', Jesu, komm".

Mit welchem künstlerischen Ernst in Halle, der Händelstadt, heute musiziert wird, davon konnte man sich bei einem Gastkonzert überzeugen, das die Hallische „Robert Franz-Singakademie" unter Alfred Rahlwes in Berlin gab. Der wohldisziplinierte Chor brachte (neben Regers „Einsiedler") Hermann Suters wohl bedeutendstes Werk „Le Laudi di S. Francesco d'Assisi" — es ist in diesen Spalten schon wiederholt gewürdigt worden — auf das eindrucksvollste zur Wiedergabe. Einige Zeit vorher setzte sich das „Hallesche Städtische Orchester" unter seinem zielbewußt-sachlichen Dirigenten Erich Band für Günther Raphaels (seinerzeit in Leipzig uraufgeführte) A-Moll-Sinfonie mit guter Wirkung ein.

Von den mannigfachen Ereignissen auf dem Gebiet der Oper sei hier der Erstaufführung des Händelschen „Ezio" gedacht (Städtische Oper). Sie erreichte — aus inneren und äußeren Gründen — die Wirkung, die seinerzeit von „Julius Caesar" und „Rodelinde" ausgegangen ist, nicht im entferntesten. Der Bearbeiter, Franz Notholt, hat die Rezitative, welche die Vorgänge verständlich machen sollen, derart zusammengestrichen, daß im wesentlichen nur ein „Bündel von Arien" übrig bleibt, die, so wundervoll diese im einzelnen sind, in fast ununterbrochenem Vorüberziehen ermüden. Dazu kam, daß die meisten Sänger dem Händelstil nicht recht gewachsen waren. Die „barocken Gesten der Sänger", für deren „ekstatische Übersteigerung" H. Niedecken-Gebhardt als Gastregisseur verantwortlich war, wirkten vielfach unwiderstehlich komisch. Robert Denzler, der umsichtige Dirigent des Abends, vermochte an dem Schicksal dieser Aufführung nichts zu ändern.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Die offizielle Schubert-Zentenarfeier wirft schon ihre Schatten weit voraus. Der Staatsopernchor mit den Philharmonikern unter Frz. Schalk gedachte des Meisters durch eine Aufführung der Es-Dur-Messe und Mirjams Siegesgesang. Prof. R. Nilius servierte in der Oratorienvereinigung eine ganze Reihe von Schüsseln, kleinere Chor- und Instrumentalnummern enthaltend. Das Sinfonieorchester ehrte sein Gedenken; dasselbe taten das Rosé-, das Buxbaum-Quartett und auch einige Solisten glaubten, dabei nicht zurückstehen zu dürfen. Ob es einem der Klavierspieler einfallen wird, bei dieser Gelegenheit Liszts prachtvolle Transkriptionen Schubertscher Lieder und Tänze aus der Vergessenheit wieder hervorzuholen? Schwerlich!

Furtwängler dirigierte einen „Messias", P. v. Klenau drei Aufführungen von Mahlers VIII. Sinfonie, bei welchen jedoch kein Referatsitz für dieses Blatt zu erübrigen war. Egon Pollak (Hamburg) brachte neben Mahlers „Lied von der Erde" das Klavierkonzert C-Dur von Prokofieff, und Bruno Walter neben jenes „Erster", Strauß' Till Eulenspiegel Liszts Es-Dur-Konzert, von Frau Winifried Christie auf dem neuen zweiklaviaturigen Pleyel-Moor-Flügel gespielt. In einem eigenen Konzert gab letztere dann noch reichlicher Gelegenheit, die Vorzüge dieser Konstruktion kennenzulernen, die durch Koppelung gestattet, Oktaven mit einem Finger zu spielen, das Übergreifen der Hände und sonstige Unannehmlichkeiten erleichtert und vor allem gewaltige, orchestrale, orgelhafte Tonfülle gewährleistet, der andererseits durch eine besondere Vorrichtung ein hauchzartes pp gegenübersteht. Vielleicht ließe sich durch Verwendung verschiedenen Saitenmaterials sogar eine Klangdifferenzierung der beiden Manuale erzielen. Dieses an die Grundidee der ehemaligen Jankoklaviatur anknüpfende

Instrument scheint demnach wirklich einen Fortschritt zu bedeuten, der auch der Klavier-Komposition und -Technik neue Wege erschließen könnte. Die Konzertgeberin ließ die Erfindung an Bach, Scarlatti, Couperin, Chopin, Brahms und Liszt sich bewähren, und namentlich in der alle Register ziehenden H-Moll-Sonate des letzterwähnten traten ihre Vorzüge ohrenfällig hervor. Über sie jedoch sei die Interpretin nicht vergessen, die mit feinstem Empfinden und Stilgefühl jeder Komponistenindividualität gerecht wurde und sich in dem Maße mehr dem Geistigen in der Musik widmen konnte als das Mechanische weniger an Aufmerksamkeit beanspruchte.

Wieder riß J. Pembaur hin mit einem originellen, nur Phantasien von Mozart bis Liszt umfassenden Programm, durch sein impulsives, das Gespielte sichtlich mitlebende Können. Seine Mitwirkung schlägt die Brücke zu zwei Konzertvereinsabenden unter L. Reichweins befeuerndem Szepter, die als Novitäten enthielten: Otto Siegl, „Musik für Kammerorchester", die schlechter hätte sein können, durch Vermeidung des atonalen Nebels aber bestimmt an Präzision gewonnen haben würde. In den sehr spärlichen Applaus mischte sich Zischen. Und A. Honeggers Ouvertüre zu Shakespeares „Sturm", deren Heulen und Tosen wirklich nur die Einleitung zur ersten Szene ist, während sie den darauffolgenden holden Zauber der Dichtung schuldig bleibt.

Außer internationalen Notabilitäten der Geige wie Burmester, Hubermann, Marteau usw. besuchte uns auch L. W. Krasner aus Boston und brachte Achrons Violinkonzert op. 60 erstmals nach Europa. Das zweisätzige Werk ist natürlich atonal, wendet einen beträchtlichen, aber unausgenützt bleibenden Orchesterapparat auf, und das Soloinstrument ergeht sich teils in physiognomielosen Phrasen, teils in etudenhaften Partien, die wie in einem ungeordneten Mosaikbild aneinandergereiht sind. Mit geschlossenen Augen (das probateste Mittel, um Musik unbeeinflußt von zumeist unbewußten visuellen Assoziationen auf Herz und Nieren zu prüfen) wähnte man oft, ein Orchester stimmen und die einzelnen Instrumentalisten noch diese oder jene schwierigere Passage üben zu hören. Der zweite, „Impressions sur 2 thèmes yemeniques" überschriebene Satz hat übrigens seiner erborgten exotischen Motivik halber etwas mehr Gehalt und formale Konsistenz. Der Virtuose bewies viel Geschick und noch mehr Selbstverleugnung bei dieser recht undankbaren Sache, aber unser alter Kontinent hätte auch ohne sie weiterbestanden. Das Publikum rings um mich her gähnte vor Abspannung und Langeweile ganz bedenklich

Ähnliches gilt von der Novität Tibor Harsanyis, deren Kenntnis vom bei allem Temperament stets auf Tonschönheit und Eleganz bedachten Quartett Roth aus Paris vermittelt wurde: ein Ringen nach tonsprachlicher Mitteilung, die aber über Interjektionen und abgerissene kurze Sätze (ich vermeide einen medizinischen Vergleich) nicht hinauskam. Die festzustellende ungarische Leidenschaftlichkeit könnte sich in fließender Weise eindrücklicher äußern.

Aus verschiedenen intimeren Veranstaltungen seien noch hervorgehoben die (angebliche) Uraufführung eines „Andante und Rondo für Klavier und Orchester" von Carl Czerny, welche starke Webersche Züge in ihrer gefälligen und spielfreudigen Faktur aufweisen (43. Autorenverbandskonzert); ungemein farbige, das Ernste wie Heitere gleich gut erfassende, effektsichere Lieder von Arno Liebau und ein duftiger „Sonnen-Zyklus" von Frz. Neubacher, beide Gruppen durch Frl. Irene Reichel sensitiv zu schönster Geltung gebracht; endlich etliche Klavierstücke aus Marius Sudolskis „Stimmungen", jede von ihnen nach Tempo, Satz, Thematik dem Charakter einer der 24 Tonarten entsprungen, daher ein sehr mannigfaltiges und in klavieristischer Beziehung auch instruktives Ganze bildend.

Zum Abschluß seien noch einige Worte der von Wiener Blättern geführten heftigen Preßfehde für und wider „Jonny spielt auf" gewidmet, die sich sogar zu törichten anti gerichteten Straßendemonstrationen auswuchs. Vielleicht nach wenigen Wochen schon wird man fragen, wieso man sich eines so mageren Musikbissens wegen derart ereifern konnte, dem durch diese Debatten und Aufzüge eine ganz unverhältnismäßige Wichtigkeit beigemessen und kostenlos eine Reklame besorgt wurde, dergleichen ein würdigeres Werk nie erfährt. Geradezu grotesk aber mutet es an, wenn man die ablehnende Haltung Dr. Julius Korngolds in der „Neuen Freien

Presse“ gegen Kreneks Arbeit in Parallele stellt mit dem ehemaligen Kampf E. Hanslicks gegen den musikalischen Reichtum Wagners und seiner gleichgesinnten Kunstgenossen; Hanslicks, des Verfechters der Tonkunst als seelenloses Spiel der Töne, mit welcher Anschauung sich doch die Theorien unserer Neutöner so auffallend decken. Kein Wunder, sind sie doch beide Früchte der nämlichen Geistigkeit, welcher das tiefere Empfinden, wie es germanische und slawische Völker als „Ausdruck“ in ihren bedeutendsten Kunstwerken zu offenbaren pflegen, vielfach nicht zugänglich zu sein scheint. Und weil eben diese bestimmte Mentalität heute im Theater- und Konzertwesen materiell wie mittelst ihrer suggerierenden Schlagworte (hinter denen sich nur tüchtige Geschäftspraktiken verbergen) auch ideell dominiert, ist es im deutschen Musikleben so nüchtern und öde geworden, zehren wir immer noch von der Vergangenheit. Erst, wenn wir aus unserer überheizten Zivilisation nicht nur körperlich durch den Sport, auch seelisch durch die Kunst wieder in Luft und Licht, in die Natur zurückgefunden, wenn die elementaren Gewalten, die in jedem echten Genie tätig sind (man lese A. Bieses erquickendes Buch „Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten“), neue Wertschätzung erlangt haben, wenn nicht das Hirn, sondern das Herz in der Musik wieder Ton und Takt angibt, dürfen wir auf eine neue Blüte rechnen, weil dann die Begabungen zu Worte kommen werden, die gegenwärtig durch Unverstand oder bösen Willen zum Schweigen verurteilt sind.

Zu unseren Musik- und Bilderbeilagen

Als Musikbeilage bringen wir, zugleich als Ergänzung zu dem Aufsatz von P. Mies auf S. 146, eine noch unveröffentlichte Komposition von Heinrich Lemacher, dem 1891 geborenen und in Köln wirkenden rheinischen Komponisten, dessen Werke eine immer größere Beachtung finden. Lemacher ist eine frische, ungebrochene Musikernatur, und gerade insofern etwas Besonderes in unserer Zeit; er schreibt eine Musik, die, so festen Boden sie unter sich hat, neuzeitlich anmutet, neuzeitlich im erfreulichen Sinne des Wortes. Auch in dieser Hymne für Violine und Klavier, die als Kanon geformt ist, findet man diese Wesenszüge ausgeprägt. Harmonisch weht ein sehr frischer, gesunder Wind.

Von Bachs Grab wollten wir unseren Lesern schon längere Zeit eine Abbildung bringen, wozu nunmehr noch der Grund vorliegt, daß die Angelegenheit, Bach eine würdigere Grabstätte zu bereiten, ins Rollen gekommen ist; und zwar gab die besondere Anregung hierzu der Artikel von Dr. L. Birchler im Juli-Augustheft des letzten Jahrgangs. Wir möchten auch die ungemein lebendige Beschreibung, die dort gegeben wurde, nochmals bringen, da der Leser nunmehr imstande ist, an Hand des Bildes den Worten folgen zu können.

Aus der Sakristei steigt man mit dem Küster in die Gruft hinab, die die Gebeine Bachs birgt. Unechte Kreuzgewölbe überspannen den engen, kleinen Raum. Wand und Wölbung sind mit einer Art Besenwurf verputzt; da und dort will der Verputz abfallen. Eine kuriose Lampe erhellt die Gruft: ein Eisengestell, das an Wirtshauslampen erinnert, jedoch ohne Schirm; in diesem Reif brennt eine elektrische Lampe. Doch erst nach und nach nimmt das Auge diese Einzelheiten wahr. Zuerst betrachtet man mit wahrer Verblüffung die — zwei völlig gleichen Sarkophage, die eng nebeneinander stehen. Im Sarkophage rechts liegt Bach, im andern — Gellert. „Christian Fürchtegott Gellert 1715—1769“ liest man auf dem linken Sarkophage, und aus dem kleinen Schriftchen, das in der Sakristei zu haben ist, erfährt man, daß im gleichen Sarg auch Gellerts Bruder, der Oberpostkommissar Friedrich Leberecht Gellert, beigesetzt ist. Gellert wurde am 16. Dezember 1769 auf dem Johannisfriedhof beigesetzt, und sein Bruder folgte ihm wenige Wochen nachher in dasselbe Grab nach. — Die beiden genau gleichen Sarkophage sind in französischem Kalkstein ausgeführt, in trockenen Louis XVI.-Formen, mit breitovalen Inschriftkartuschen im Geschmack des Münchner Neubarock.

Zu den Bildern auf der folgenden Seite, die zu dem Aufsatz von H. Werlé über Gehörbildung auf S. 133 gehören, sei noch folgendes bemerkt: Es handelt sich um Musikerziehung in einer Klasse von Psychopathen der städtischen Hilfsschule zu Mainz, deren Leiter der Verfasser des Artikels ist. Die Knaben sind 12 bis 14 Jahre alt, bei den meisten sind die Merkmale geistiger Minderwertigkeit (siehe Schädelbildung!) auch äußerlich erkenntlich. Die Bilder sind nach zweijähriger musikalischer Beeinflussung hergestellt. Bild 1: Die Kinder deuten singend eine Tonreihe manuell-motorischer Weise (hier: Darstellung eines Ganztonschrittes). Bild 2: Die Schüler geben geschlossenen Auges einer durch den Lehrer gesungenen Periode den wie vorher bedingten Weg; die Aufnahme zeigt den Augenblick der Beendigung des Vordersatzes (hoch erhobene Arme!). Wir verweisen im ganzen auf die vorerwähnte Abhandlung in dieser Nummer!

Neuerscheinungen

Fritz Tutenberg: Die Sinfonik Joh. Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. 8°, 387 S. mit Notenbeispielen. Veröffentl. des Musikwissensch. Instituts d. Universität Kiel. — Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1928.

Frank Howes: William Bird. 8°, 267 S. London 1928, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., J. Curwen & Sons.

William Behrend: Ludwig van Beethovens Pianoforte Sonatas. Aus dem Dänischen übers. von Ingeborg Lund. Einleitung v. A. Cortot. 8°, 200 S. London-Toronto 1928, J. M. Dent & Sons. New York: E. P. Dutton & Co. — Es handelt sich um die englische Ausgabe des von uns Jahrg. 1924, S. 711, angezeigten dänischen Werkes von Behrend, das, für breitere Kreise berechnet, sehr geschickt das Biographische mit dem Künstlerischen verbindet.

Gustav Güldenstein: Theorie der Tonart. 8°, 200 S. mit Notenbeisp. Stuttgart 1928, Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.).

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels V. Teil: Analysen ausgewählter Etüden. 8°, 50 S. und 17 S. Notenbeigaben. Wien-Leipzig 1928, Ludwig Doblinger.

Arthur Wolf: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Der Weg zur Klangschönheit. Mit einem Geleitwort von C. Lafitte. Wien-Leipzig 1927, Ludwig Doblinger.

Willy Bitterling: Im Anfang war der Vokal. Gedanken und Empfindungen zu einer Reformation des Kunstgesanges. 8°, 55 S. Leipzig 1928, Eduard Schmidt Verlag.

Bruno Straumann: Gesang- und Musikunterricht in der Schule. Grundlagen und Ziele. 8°, 86 S. Basel 1928, Verlag Helbing & Lichtenhahn.

Schulmusikunterricht in Preußen. Amtl. Bestimmungen für höhere Schulen, Mittelschulen und Volksschulen herausgegeben und erläutert von Prof. Leo Kestenberg. Kl.-8°, 139 S. H. 52 der Weidmannschen Taschenausgaben von Verfügungen der Preuß. Unterrichtsverwaltung. Berlin 1927, Weidmannsche Buchhdlg. — Diese Bestimmungen enthalten an erster Stelle die vielangefochtene Denkschrift 1923 über „Musikpflege in Schule und Volk", ferner die durch Richtlinien erläuterten „Bestimmungen" (Musik-Erlasse) und als Anhang ein Verzeichnis der angezogenen Bestimmungen, der Fachberater an den früheren Schulen und ein Sachregister.

Handbuch der „Deutschen Sängerschaft" (Weimarer C. C.), herausgeg. vom Kunstrat der D. S., bearb. v. Dr. jur. W. v. Quillfeldt. 8°, 207 S. Dresden-A. I 1928, Wilh. Limpert-Verlag. — Außer einem kurzen Einleitungsaufsatz über den deutschen Sängerschaftsgedanken handelt das Buch von internen Angelegenheiten.

F. W. Franke: J. S. Bachs Kirchen-Kantaten (Texte), mit einer Einführung in ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Bedeutung. Kl.-8°, 74 S. Reclams Universal-Bibl. Nr. 6818. Leipzig, Phil. Reclam jun. — Jedem der in diesem Bändchen enthaltenen 26 Kantatentexte geht eine kurze historisch-ästhetische Erläuterung voran, wie auch ein allgemeiner Aufsatz über J. S. Bach und seine Zeit" beigegeben ist, der dem Leser die nötigen biographischen Grundlagen bietet.

Festbuch zur Hundertjahrfeier der Conzert-Gesellschaft in Köln. 1827—1927. Im Auftrage der Direktion der Concert-Gesellschaft herausgeg. von Dr. Herm. Unger. 8°, 232 S. mit Bildern.

Besprechungen

FRIEDRICH KLOSE: Meine Lehrjahre bei Bruckner, Erinnerungen und Betrachtungen. 8°, 476 S. Deutsche Musikbücherei von Gustav Bosse, Regensburg 1927.

Das Buch besteht aus zwei Abteilungen. In der ersten schildert der Verfasser seine Aufnahme bei Bruckner, die Lehrtätigkeit des Meisters und die mit ihm verlebten geselligen Stunden. Der kühne Schöpfer einer neuen Sinfonie lebte als Lehrer ganz in den Theorien Simon Sechters. Um bei Bruckner das ganze Kompositionsgebiet zu studieren, waren 6 bis 7 Jahre notwendig, da der Meister so eingehend den Unterricht behandelte. Klose erzählt, daß Bruckner ihn 300 Übungen im Kanon machen ließ. Köstlich ist ein Ausspruch des Meisters, den der Verfasser zitiert: „Alles, was wir machen, geschieht nach den strengen Gesetzen des Generalbasses, jede Dissonanz wird der Regel gemäß vorbereitet und ebenso aufgelöst, Freiheiten gibts keine; wenn mir aber später einmal Einer was bringt, was so ausschaut wie das, was wir hier in der Schule gemacht haben, den „Viechskerl" schmeiß ich hinaus". Klose fügt hinzu: „Ich höre in diesem Ausspruch förmlich des Rasseln der Ketten des sich gegen jede Fesselung auflehnenden Titanen." Im zweiten Abschnitt stellt Klose Betrachtungen an über viele Erscheinungen unseres musikalischen Lebens. Da finden sich Kapitel: „Vom Orchester", „Vom Konzert und Konzertmusik", „Vom Gesamtkunstwerk und seiner ästhetischen Berechtigung", „Von der Abkehr von R. Wagner" und über verschiedene andere musikalische Fragen. Auch bespricht Klose die Glanzzeit des Wiener Hofopern- und Burgtheaters und legt hier bedeutende Anregungen nieder. Freilich, mancher wird allem nicht zustimmen. Ich hege keine Begeisterung für Bizets Carmen und meine, daß man diesbezüglich auf den Pfaden Bülows und Nietzsches nicht mehr wandeln sollte. Auch kann ich den ablehnenden Worten

Kloses über den Komponisten G. Mahler (als Dirigenten verehrt er ihn sehr) nicht beistimmen, da er mir wenigstens als der allererste Vertreter der Sinfonie nach Bruckner erscheint. Aber im ganzen und großen ist Kloses Buch (sehr schön ausgestattet) hochinteressant und bestens zu empfehlen.

August Stradal.

NICOLAUS LISTENIUS: Musica (Nürnberg 1549), im Faksimile hsg. und eingeleitet von Georg Schünemann (Nr. 8 der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.) Berlin 1927. Martin Breslauer.

Dieser Neudruck erschließt eines der bekanntesten Musiklehrbücher des 16. Jahrhunderts, das den deutschen Gymnasien durch viele Schülergenerationen hindurch die wertvollsten Dienste geleistet hat. Das in der lateinischen Schulsprache geschriebene Büchlein behandelt die ganze damalige Musiktheorie mit solcher Klarheit, daß wir unseren heutigen Lehrbüchern zuweilen etwas von der Eindeutigkeit dieser alten Definitionen wünschen möchten. Zudem ist es durchsetzt mit Noten und immer wieder Noten: Musik in die Schule zu bringen ist also das erste Bestreben des damaligen Unterrichts gewesen. Schünemanns Einleitung bringt Neues zur Biographie des Listenius und weist seinem Werk die gebührende Stellung unter den übrigen Schullehrbüchern des 16. Jahrhunderts zu. Der schmucke Neudruck wird Freunde der Musik, des Unterrichts und schöner alter Bücher gleichermaßen erfreuen.

Peter Epstein.

FRANZ GRÄFLINGER: Anton Bruckner, Leben und Schaffen. 383 S. und 111 S. illustrierter Teil. 8°. Max Hesses Verlag, Berlin 1927.

Es handelt sich hier um die 1911 bei Piper erschienenen „Bausteine" Gräflingers, die nunmehr in einer vollkommenen Umarbeitung und starken Erweiterung des Stoffes den Brucknerfreunden geboten werden. Gräflinger hat mit Bienenfleiß alles herangezogen, was erreichbar war. So hat vor allem der illustrierte Teil durch Vervollständigung der zugängigen Brucknerporträts sowie Aufnahmen von Wirkungsstätten des Meisters eine selbständige Bedeutung erhalten. (Das von uns in H. 11, Jg. 1927 veröffentlichte Bild „Bruckner in jüngeren Jahren" war übrigens Gräflinger unbekannt geblieben und wäre bei der nächsten Auflage noch einzureihen.) Des weiteren werden eine Reihe unbekannter Bruckner-Dokumente aus den Archiven des Unterrichtsministeriums und der Wiener Universität, darunter einige für Bruckner entscheidende Referate Hanslicks, mitgeteilt, ferner eine geschlossene Folge von 30 Brucknerbriefen an Hermann Levi, echtester Bruckner, wie er leibt und lebt. Nebst einer Orgelkomposition (neuerdings in der U. E. veröffentlicht), Skizzenblättern, Partiturseiten aus der „Nullten" Sinfonie und dem D-Moll-Requiem sind als Faksimiles ein in St. Florian neu aufgefundener Chor und Partiturskizzen aus dem Finale der „Neunten" (mit Choreinsätzen) beigegeben. Kurz, das Buch des „Kleinen Archivarius", wie Gräflinger einmal von Bruckner genannt wurde, dürfte die vollständigste Materialsammlung sein, die es heute über Bruckner gibt. In der biographischen Schilderung des Lebens und Wirkens von Bruckner — sie enthüllt u. a. auch Neues über die Vorfahren Bruckners — zeigt sich Gräflinger als gemütvoller Österreicher, dem es Herzenssache ist, seinen geliebten Meister dem Leser möglichst nahe zu bringen. W. W.

KARL HOEDE: Friedrich Schneider u. die Zerbster Liedertafel zur Hunderjahrfeier 1927. 8°, 98 S. Verlag der Liedertafel, Zerbst.

So lautet der Titel einer Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Liedertafel Zerbst, welche die Ehre genoß, zur Zeit ihrer Entstehung öfters den damals berühmten Dirigenten und Komponisten Friedrich Schneider — er war Hofkapellmeister im benachbarten Dessau — als Gast bei sich zu sehen. Es ist recht, daß diese Tatsache als die Hauptsache in diesem Schriftchen betont wird, daß die der Gegenwart nur in gänzlich verschwommenen Umrissen bekannte Gestalt eines ehemals hochangesehenen Musikers uns in schärferen Konturen vorgeführt wird. So namentlich in seiner Eigenschaft als Veranstalter großer Musikfeste, in dieser Hinsicht gewiß ein Pionier, welcher höchst segensreich und zur Nachahmung aneifernd wirkte. Denn als Komponist wird er wahrscheinlich doch kaum mehr auferstehen — er wird sein beschauliches, lexikalisches Leben als der „Weltgerichts-Schneider" weiter leben, wenn auch einstens (so in den 20er bis fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts) seine zahlreichen Oratorien und auch a cappella Chöre sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Aber vielleicht ist die kleine Broschüre doch imstande, die Aufmerksamkeit mancher Männergesangvereine auf die Schneiderschen Chöre zu lenken. Da man ja geflissentlich in manchen dieser Kreise die Mode der Zeit mitzumachen gewillt scheint und über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts anfängt, Zeter und Mordio zu schreien, so wird man sich vielleicht der Hundertjährigen (in Wirklichkeit sind sie schon älter) einmal erinnern. Man wird sehen, daß auch diese Herren in der Zeit der Entstehung der Männergesangschöre den Sängern schon recht harte Nüsse zu knacken aufgaben. Und mancher Chordirigent würde erkennen, daß wir's mit unserer „Technik" gar nicht so herrlich weitgebracht! Und was die Quintessenz, die Erfindung anbelangt, so würde mancher moderne Komponist — so fern er ehrlich gegen sich ist — bei sich denken: Gott, was diese Alten doch für gute Einfälle hatten und wie sie sie in die rechte

Form zu bringen wußten! Und einer der besten davon war eben der Friedrich Schneider, und deswegen ist die kleine Broschüre lesenswert. Ob ein recht scharfer Angriff auf den Herausgeber des „Wegweisers durch die Männerchorliteratur" Rudolf Buck in dem Büchlein am Platze war, lasse ich dahingestellt sein. H. Zöllner.

Dr. RICHARD EIDENBENZ: Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität. Orell Füssli Verlag, Zürich und Leipzig 1927. — I. Teil. Dur und Moll.

Der harmonische Dualismus hat in Eidenbenz einen neuen Verfechter erhalten. Doch auch dieser kämpft auf verlorenem Posten. Solange die Erzeugung von Untertönen unmöglich bleibt, solange ist dieser Dualismus unmöglich. Eidenbenz fühlt das selbst, denn er verschiebt den Dualismus Riemanns total, indem er dem Durklang c e g den Mollklang g es c entgegenstellt und sich dafür auf die Tatsachen der musikalischen Praxis beruft, die den Dualismus Lügen strafen. Er nennt ferner den C-Dur-Klang die natürliche Dominante von Moll! Er erklärt die Durangleichung von Moll für eine Naturnotwendigkeit, während Oettingen dieses Verfahren eine Verketzerung nennt! Er behauptet ferner, der Mollklang müsse eine aufwärtsgerichtete Durquinte haben, wenn er als Tonika wirken solle! Das geschehe, indem man beileibe nicht die Mollprime (g in g es c), sondern die Mollquinte (c in g es c) verdoppelt. Den Beweis für die Notwendigkeit dieser Verdoppelung holt er aus der Obertonreihe, „weil die Untertonreihe praktisch nicht hörbar ist". Das genügt wohl, um darzutun, daß auch Eidenbenz den konstruierten Dualismus nicht zu retten vermag, ihm vielmehr einen schlechten Dienst erwiesen hat.

II. Teil. Erweiterung der Tonalität, unter konsequenter Durchführung des geschilderten zwitterhaften Dualismus.

So viel Gutes und Aufklärendes über T D S und ihre Vertretungen durch alle nah- und fernverwandten Harmonien gesagt ist, so viel Gewalttätigkeiten ergeben sich aus der Beibehaltung des dualen Systems. Z. B.: der Ton b strebt in C-Dur ebenso nach der Oktave c hin, wie der Ton h! Schlägt das nicht aller Erfahrung ins Gesicht? Oder: Die primäre S in C-Dur ist der f-Moll-Klang, trotzdem der F-Dur-Klang weit häufiger angewandt wird! Grund: Weil der Ton as in der C-Dur-Skala nicht vorkommt! und zudem zu h eine übermäßige Sekunde bildet! Sollte man die Anführung derartiger Gründe für möglich halten? Kurz: Die Arbeit von Eidenbenz ist hochinteressant, als neuer Beweis für die Unhaltbarkeit des Dualismus sogar zu begrüßen, ihrer Kompliziertheit und Zwitterhaftigkeit wegen aber praktisch mit Vorsicht zu verwenden. Prof. Jos. Achtélik.

ERWIN WALKER: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. 8°. 160 S. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1927.

E. Walker will Beiträge liefern zur Frage der Entwicklung des musikalisch-ästhetischen Erlebens. Er hat zu diesem Zweck an 380 Kindern wertvolle Untersuchungen unternommen, die manches bisher dunkle Problem bis zu einem gewissen Grad aufhellen. So erfahren wir aus exakter Erarbeitung und Darstellung, wie sich das Kind auf seinen verschiedenen Lebensstufen verhält zum Lieblingslied, zum Musikschund, zu musikalischen Einflüssen der Umwelt, zum Stimmungsgehalt einer Melodie usf. — Abgesehen von einigen Unklarheiten in der Begriffsbestimmung und einigen vorausgenommenen Wertungen ist das sehr lesbar geschriebene Buch durchaus zu loben. Für die allgemeine Musikpädagogik müssen uns die Erfahrungen nachdenklich stimmen, die Verfasser in bezug auf den Musikunterricht außerhalb der Schule gemacht hat. So heißt es bei ihm (S. 145): „Eine eigenartige Stellung im Rahmen der Versuche nehmen diejenigen Schüler ein, die Musikunterricht außerhalb der Schule genießen. Sie fallen sofort auf, nicht etwa deshalb, weil sie besonders gute Resultate zeigen, im Gegenteil, sie sind durch diesen Unterricht größtenteils in eine ganz falsche Richtung gedrängt worden. Musik wird hier vielfach als „mechanisch-technische Fertigkeit" aufgefaßt, und das Verständnis für den seelischen Gehalt der Musik ist in den Hintergrund gerückt worden. Wir erlauben uns kein Urteil über die Qualitäten der betreffenden Violin- oder Klavierlehrer, aber soviel ist sicher: der Weg, den sie einschlagen, führt von der Musik weg, nicht zu ihr hin. Ich bringe im folgenden Beispiele zu dieser Feststellung." — Zum Schluß bringt Verfasser Tabellen und Notenbeispiele. Heinitz.

HUGO RIEMANNS MUSIKLEXIKON. 11. Auflage. Bearbeitet von Alfred Einstein. Lieferung 1 und 2. Berlin, Max Hesses Verlag, 1927.

„Das" deutsche Musiklexikon erscheint bereits wieder in erneuter Auflage und daß es mit vollster Sorgfalt bearbeitet ist, zeigen schon die ersten Lieferungen. Diese Auflage ist die erste, die alles hineinarbeitet, was durch den Krieg unterbrochen wurde, und insofern ist sie besonders wichtig und gerade für solche, die das „Neue Musiklexikon" nicht besitzen, gewissermaßen notwendig.

JOHANNES BRAHMS IN DER EDITION PETERS.

Brahms frei! Es ist dies in gewissem Sinn das bedeutsamste musikalische Ereignis unsrer Tage, das sich zwar in aller Stille, hoffentlich aber um so nachdrücklicher auswirken wird. So verbreitet die Brahmsschen Werke in gewissem Sinn auch sind, so ließ sich doch immer wieder die Beobachtung

machen, daß ihre Verbreitung im musikalischen Haus auf solche beschränkt war, die dort unmittelbare Verwendung fanden. Wurde Violine gespielt, so traf man — vielleicht — die Violinsonaten, aber die sämtlichen Klavierwerke fehlten und derart in mannigfachen Variationen. Das kann nun anders werden, denn Brahms rückt nun in die „Editionen" ein, man kann z. B. alle drei Violinsonaten fast für den gleichen Preis haben, den man früher für eine einzige zahlte. Unter den Editionen stellt sich die von C. F. Peters mit besonderem Nachdruck ein, sofern es sich annähernd um eine völlig neugestochene Gesamtausgabe zu handeln scheint, und zwar ist die Zahl der erschienenen Werke bereits sehr groß. (S. das vom Verlag herausgegebene Verzeichnis von Brahms' sämtlichen Werken.) Uns liegen in schmucken Heften und sauberem Stich eine Anzahl Werke vor, die Violoncello-Sonate op. 38 (J. Klengel), die drei Klaviersonaten (Sauer), die Violinsonaten (Schnabel und Flesch), das Violinkonzert (Klingler) und das 2. Klavierkonzert (Sauer). Während sich Klengel von allen Zusätzen frei gehalten hat, stößt man bei Sauer, Schnabel und Flesch auf Herausgeber-Zutaten, die aber durch kleineren Stich kenntlich gemacht sind. Die beiden letzteren geben sich sogar in gewissem Sinn als Theoretiker, sofern sie durch römische Zahlen den Periodenbau anzugeben suchen, ein wohl nicht ganz ungefährliches Unterfangen. Erfreulich ist und unbedingt nötig war es, daß Sauer, soweit wir sahen, auch in den Klaviersonaten der ursprünglichen Lesart hinsichtlich der Vortragszeichen gefolgt ist, sofern sich auf diesem Gebiet bereits eine beklagenswerte Willkür eingestellt hat. Klinglers schöne Ausgabe des Klavierkonzerts ist nicht zum wenigsten der guten Kadenzen wegen zu empfehlen, die den Vorzug haben, nicht allzu schwer zu sein. Und nun möge man Brahms vor allem auch kompositorisch studieren. Er ist ein Vermächtnis an jede Komponistengeneration, der es wirklich ernst um ihre Aufgabe ist. Geht es doch bei diesem Meister gerade auch um innerste Kompositionsprobleme. —s.

ARNOLD MENDELSSOHN. 16 kirchl. Lieder und Motetten für dreistimm. Knaben- oder Frauenchor. — Der 69. Psalm „Hilf Herr, das Wasser geht mir an die Seel" für einstimm. Chor, Violine und Orgel. Op. 87, 2. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Komponist unterscheidet zwischen Liedern und Motetten. Die Lieder sind im schlichtesten homophonen Satz gehalten und weisen nur wenig Chromatik auf, so daß sie in erster Linie Schulchören oder kleineren Kirchenchören willkommen sein werden. Als das wertvollste Stück dieser Gattung erscheint mir das reizende, im Alt das Glockenschwingen andeutende „Ostermorgen-Glokkenklang". Ein Teil der Kirchenmusiker wird wegen „anders gearteter Geisteshaltung" diese Lieder ablehnen. Empfindung und Gemüt stehen nach ihrer Meinung dem modernen Christen nicht mehr an. Daß nun gerade ein Führer der Kirchenmusik wie A. Mendelssohn eine ganze Anzahl solcher empfindungstiefer Stücke herausgibt, wird zu denken geben!

Der kleinere Teil der Sammlung ist streng polyphon geschrieben. Die Quellen dieser Kunst Mendelssohns liegen offen zutage: Hassler, Praetorius, Schütz. Diese Motetten sind die gegebene Kirchenmusik für diejenigen, welche das alleinige Heil der Zukunft in der Kunst des 15.—17. Jahrhunderts suchen.

Auf jene Zeit weist auch der 69. Psalm hin, der den kleinen geistlichen Konzerten von H. Schütz sehr nahe steht. Fritz Sporn.

FELIX WOYRSCH: Quintett c-moll für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 66. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Es ist immer wieder erfreulich, wenn ein Komponist im Wandel der Zeiten es über sich bringt, sich selbst treu zu bleiben. Auch Felix Woyrsch hat sich in seinem opus 66 nicht in den Strudel modernster Künstelei mit hineinreißen lassen. Seine in edlen Linien, im romantischen Stile, formschön daherschreitende Musik quillt aus einem musizierfreudigen, modern empfindenden Herzen. Man merkt ihm die Lust an, die überlieferten Formen mit neuen Ideen zu füllen. Klar und gediegen ist die reizvolle Thematik und flüssig schmiegt sich ihr die gewählte, durchaus nicht rückständige Harmonik an. Die glänzend geführten Streichstimmen werden von einem volltönigen, wohllautenden Klaviersatz gestützt. Dem schwungvollen, mäßig schweren Werke ist eine rege Verbreitung zu wünschen. Curt Beilschmidt.

EDITION COTTA. Neue Folge der Instruktiven Ausgabe von Klaviermusik. Nr. 901—914. Unter Leitung von Prof. Dr. H. J. Moser. J. G. Cottasche Buchhdlg. Nachf., Stuttgart und Berlin.

Die Sammlung hat zunächst ihren besonderen Wert durch Berücksichtigung heute teilweise unbekannt gewordener Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Sind wir doch allmählich auch so weit gelangt, die Ansichten über die Musik dieses Zeitalters zu revidieren, d. h. wenigstens etwas nachzusehen, was an vergessenem Bedeutsamem auf diesem oder jenem Gebiet vorliegt. Der gegenwärtige Augenblick ist hierzu zwar nicht besonders günstig, immerhin, derartige Versuche müssen gemacht werden, und der Verlag Cotta wagte sie. Der erzeugte Eindruck ist zwiespältig, teils wird man angezogen, teils aber auch abgestoßen, gelegentlich auch gleichgültig gelassen. Das erstere trifft zu bei einem von W. Kahl herausgegebenen Heft „Lyrische Klavierstücke der Romantik", das Stücke vom Komponisten bringt, über

die der Herausgeber im Jahrgang 1922 unserer Zeitschrift einen inhaltsreichen Aufsatz geschrieben hat. Es sind Stücke von Tomaschek, Worzischek, Cramer, L. Berger, Taubert, A. A. Klengel, Böhme und Burgmüller. Eine derartige Sammlung gehört heute unter die Musikalien eines Klavierspielers, wir wollen weiter auch gar nicht auf diese, noch so halbklassischen Stücke eingehen. H. Gal legt frei bearbeitete „Altwiener Tänze" vor, von Haydn bis zu Strauß Vater führend, darunter einen mit „Der Romantiker" betitelten Walzer von J. Lanner; man kann da sehen, was L. unter Romantik verstand. Auch das Heft mit ausgewählten Klavierstücken von Robert Volkmann (herausgegeben von W. Lampe) gehört hierher, eine überaus erfreulich frische Musik, wenn auch nicht eigentlich pianistisch gedacht. Vom gleichen Komponisten Variationen über ein Thema von Händel zu finden, läßt bei aller Bedeutsamkeit den weiten Abstand zu dem Brahmsschen Werk erkennen; es ist schließlich doch nach außen gewendete Musik. Zu den Neudeutschen führt, außer einem solchen mit Werken von Liszt, das von Stradal herausgegebene Heft mit der einstmals hochgepriesenen großen Klaviersonate von J. Reubke nebst der bearbeiteten Orgelsonate C-Moll (Psalm 94). Ob man nicht diesen Werken heute die Bezeichnung „aufgedonnert" geben wird? Aber man ist doch froh, diesen Werken einmal zu begegnen. Mit der Sammlung „Klavierwerke der Neudeutschen Schule" (Bülow, Raff, Viole, Tausig, Stradal) gehts einem teilweise ähnlich, es ist wohl anzunehmen, daß heute die meisten derartiger Musik entwachsen sind. Auch Raffs einst berühmter Rigaudon, das bei der neudeutschen Schule nichts zu tun hat, wirkt bei allem anfänglichen Reiz bald flach. Etwas Besonderes hat Stradal in seiner „inhaltsreichen" Bearbeitung von Bruckners vierter Sinfonie geleistet, allerdings kein Kinderspiel!

Weitere Hefte bringen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts. Wir stoßen auf einige Hefte Händel (Walter Rehberg), auf drei erst in der Gesamtausgabe bekannt gewordene wertvolle Klaviersonaten von J. Haydn (C. Prohaska), also für die meisten etwas ganz Besonderes. R. Bellardi geht in dem Heft „ Deutsche Klaviermusik des Barock" zur Hauptsache auf das 17. Jahrhundert zurück und bietet (als Kehraus eine entzückende Bourrée von Telemann) überaus Erfrischendes. Nicht so glücklich ist er in seinem Rococo-Heft. Bedeutend wertvoller ist die Sammlung „Altfranzösische Klaviermeister" ausgefallen, die vor allem Rameau bringt, aber doch immerhin bei Chambonnières beginnt. Auswahl und Ausgabe rühren von K. H. Pillney her.

Alles in allem, eine großangelegte Sammlung, die unsere Klavierspieler in verschiedenster Beziehung bereichern kann und deshalb auch, zumal in den sachverständigen Ausgaben, vielen sehr willkommen sein wird. s.

WALTER LANG: Bulgaria. Kleine Suite bulgarischer Nationaltänze und Volkslieder in freier Bearbeitung für Klavier, op. 16. Ries & Erler, Berlin.

Frische Hausmusik. In den Tänzen mit ihren im westeuropäischen Sinne ungewöhnlichen Metren und Rhythmen (5/16, 6/16, 7/16, 9/16, 11/16), mehr noch in den lyrisch-getragenen Nummern voll unendlicher Schwermut (die wunderschöne Nr. 8!), in gelegentlicher Anwendung des Sprunges von der Mollsext zum Leitton u. a. zeigt sich die Nähe des Orients. Bearbeitung und Satz sauber, einfach und leicht spielbar. Wer freilich Griegs norwegische Volkslieder- und Volkstänze-Bearbeitungen als unerreichte Muster dieser überaus schweren „leichten Kunst" lieb hat, wird dieses, seiner Idee nach sehr verdienstliche Werkchen erst in weitem Abstand von ihnen zu setzen haben. W. N.

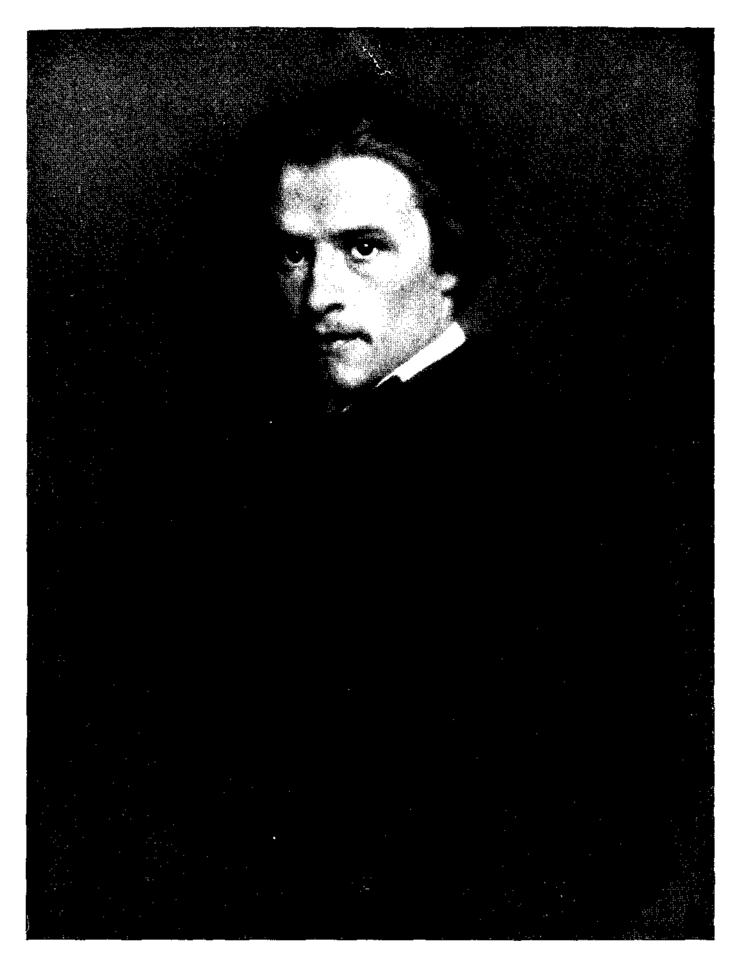
MEISTERWERKE ALTER LAUTENKUNST. Herausgeg. von Walther Pudelko: H. 1. Matthäus Waissel, Tänze, Phantasien Präambeln. H. 5: Robert Dowland, Couranten. — Bearbeitet und herausgeg. von Heinz Bischoff: J. S. Bach, Stücke f. d. sechssaitige Gitarre; Pietro Locatelli, Thema mit Variationen f. Geige und Laute. — Sämtlich im Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Eine Reihe vorzüglicher Neubearbeitungen alter Meisterwerke für die Laute legt der Bärenreiter-Verlag in schlichten, handlichen Heften vor. Der Lautenist findet köstliche Wertstücke unter Waißels Kompositionen wie auch vor allem unter den Couranten Rob. Dowlands und seiner Zeitgenossen. Die Bearbeitungen Pudelkos in den genannten Heften unterscheiden sich durch Sparsamkeit der Bezeichnungen vorteilhaft von den Neuausgaben Heinz Bischoffs, deren gehäufte Fingersatz- und Anschlagszeichen die Lesbarkeit etwas erschweren. Dem fortgeschrittenen Spieler, für den allein J. S. Bachs Stücke in Frage kommen, dürfte größere Selbständigkeit zugetraut werden. Die Einführung der Notierung auf zwei Systemen mit Baßschlüssel vor dem unteren in Locatellis Variationen erscheint spieltechnisch wenig vorteilhaft, da ein Hauptgrund für die Anwendung dieser Schreibweise bei Tasteninstrumenten, das „zweihändige" Spiel, für die Laute wegfällt und ihre „Griffe" dem Notenbild auf zwei Systemen nicht entsprechen. Erich Wild.

RUDOLF BUCK: Wegweiser durch die Männerchorliteratur, Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden.

Der Verlag Limpert hat recht daran getan, diesen Wegweiser von einem bewährten Fachmann auf dem Gebiet des Männerchorwesens zusammenstellen zu lassen. So ist ein Wegweiser entstanden, der wirklich allen Bedürfnissen der Deutschen Männergesangvereine genügen dürfte.

Prof. Jos. Achtelik.



Hugo Wolf

Geboren am 13. März 1860, gestorben am 22. Februar 1903

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Kreuz und Quer

Wilhelm Furtwängler verläßt das Gewandhaus

So ist nun eingetreten, was näher beteiligte Kreise schon seit längerer Zeit kommen sahen: Wilhelm Furtwängler legt sein Amt als Kapellmeister der Gewandhauskonzerte nieder, das er, als Nachfolger des im Jahre 1922 verstorbenen Nikisch, seit fünf Jahren bekleidet hatte. Damit verliert Leipzig den z. Z. berühmtesten deutschen Dirigenten, und daß das Leipziger Musikleben dadurch einen schwersten Verlust erleidet, liegt auf der Hand. Man wird nach den Gründen fragen, warum dies so gekommen ist: Da wäre zunächst zu sagen, daß die Lust, nach Leipzig zu kommen, bei Furtwängler von Anfang nicht sonderlich groß war. Aber immerhin mochte es ihn reizen, die Hauptstellung des verstorbenen berühmtesten Dirigenten, eben Artur Nikischs, zu übernehmen, was auch sofort seine Früchte trug; denn auf Leipzig folgte Berlin, d. h. Furtwängler übernahm auch Nikischs dortiges Erbe, die Konzerte in der Philharmonie. Seine Leuchtkraft bewies der Gewandhaus-Kapellmeisterposten vor allem aber nach dem Ausland: Furtwänglers internationalen Ruhm — sein Dirigieren besonders in Amerika — hängt mit seiner Leipziger Tätigkeit unmittelbar zusammen. Insofern hat auch Leipzig das von dem berühmten Dirigenten gebrachte Opfer reichlich aufgewogen, wie es weiterhin keinem Zweifel unterliegt, daß die Gewandhaus-Direktion in weitgehendster, sogar die Tradition des Instituts gefährdenden Weise Furtwängler entgegengekommen ist. Für dieses hätte es sich darum gehandelt, einen Kapellmeister zu erhalten, der, wie es bisher der Fall gewesen war, seine Hauptkraft dem Institut widmete, möglichst die sämtlichen Konzerte leitete und sich zu diesem Zwecke auch in Leipzig niederließ. Auf all dies wurde verzichtet, und in welche Gefahr das Institut dadurch vor zwei Jahren kam, ist hoffentlich noch nicht vergessen. Das war's ja auch von allem Anfang an: Das Besondere und Einzige des Gewandhauses, nämlich die große Zahl der Konzerte (das „wöchentliche" Konzert des 18. Jahrhunderts) reizte Furtwängler nicht nur nicht, sondern schreckte ihn eher ab, wie er denn schon im zweiten Jahr seiner hiesigen Wirksamkeit nur einen Teil der Konzerte mehr leitete. Man wird sich heute, wo es wieder gilt, einen geeigneten Nachfolger zu finden, über die Eigenart des Instituts seine bestimmten Gedanken machen müssen. In mehr als einer Beziehung haben sich heute die Verhältnisse geändert.

Man wird nicht nur zu fragen haben, ob sich Furtwängler in Leipzig wohl befunden hat, sondern auch, ob dies bei den Leipzigern dem Dirigenten gegenüber der Fall war. Noch setzen diese in musikalischer Hinsicht ihren Stolz auf das Gewandhaus und sind der Ansicht, auch ein Dirigent könne stolz darauf sein, Kapellmeister an dem ältesten Konzertinstitut Deutschlands zu sein. Und daß man sich in dieser Anschauung getäuscht sah, man immer klarer erkennen mußte, der berühmte Dirigent setze Leipzig lediglich an zweite Stelle, verhinderte die Herausbildung eines wirklich herzlichen Verhältnisses. Sicher ist Furtwängler, wenn auch unterschiedlich, auch hier sehr gefeiert worden, seine Triumphe waren aber in anderen Städten größer. Das hing auch mit einem Umstand zusammen, auf den wenigstens andeutungsweise hingewiesen werden muß. Das Verhältnis mit dem Orchester wies bei weitem nicht jenes enge Verbundensein auf, das, von allem anderen abgesehen, eine Grundlage zur Erzielung jener Höchstleistungen bildet, die man heute, in einer Zeit des Virtuosen-Dirigententums, als eine gewissermaßen berechtigte Forderung ansieht. So hob auch ein Furtwänglerkonzert nicht regelmäßig auf, was etwa durch fremde Dirigenten und den Mangel an einer einheitlichen Programmaufstellung in Kauf zu nehmen war.

Ist Furtwängler ein Vorwurf zu machen, daß er seinen hiesigen Posten verläßt? Wie uns scheint, keineswegs, und vor allem deshalb nicht, weil sich jenes Verhältnis der Zusammengehörigkeit mit Leipzig nicht herausbildete und herausbilden konnte, das gerade auf einen Künstler von der Bedeutung Furtwänglers das Gefühl innerer Befriedigung an seiner Arbeit gewährleistet. Berlin und vor allem Wien sind dem Vielbegehrten lieber, wer will hier aus Lokalpatriotismus Kritik üben? Freilich, für Leipzigs Ansehen als Konzertstadt bedeutet der

Weggang Furtwänglers, zumal bei der heutigen Auffassung der ganzen Musikverhältnisse, einen Schlag, und es wird darauf ankommen, wie ihm begegnet werden kann. Für nächsten Winter hat sich die Direktion den vielbeschäftigten Berliner Dirigenten Bruno Walter verschrieben, der aber, noch stärker als Furtwängler, die Leipziger Tätigkeit nur als eine Zweigniederlassung ansehen wird, so daß lediglich von einer vorübergehenden Lösung gesprochen werden kann. Leipzig als musikalischer Vorort Berlins! Man wird sich diese Frage wohl noch ernstlich überlegen wollen!

Des 25. Todestags von Hugo Wolf

sei in Kürze, aber nachdrücklich gedacht. Unter den nachbrahmsschen Liederkomponisten steht er immer noch einzig da, das neue Lied hat ihn nicht zurückzudrängen vermocht, wenn die Zahl seiner bekannten Lieder und Gesänge auch ziemlich beschränkt geblieben ist. Es fällt heute wohl auch niemand mehr ein, ihn über Schubert zu stellen; nichtsdestoweniger bleibt Wolf in seinen besten Stücken unvergleichlich, sofern sie etwas aufweisen, was nur ihm eigen ist. Eine sachlich begründete Kritik des Wolfschen Schaffens hat auch noch kaum eingesetzt, was weniger für Wolf, als die letzten 25 Jahre bezeichnend ist. Eine spätere Zeit wird zwischen dem unsterblichen und dem sterblichen Wolf auf sachlich begründete Art unterscheiden wollen.

Des 75jährige Jubiläums der Hofpiano- und Flügel-Fabrik Steingräber & Söhne in Bayreuth

ausführlicher zu gedenken, hat unsere Zeitschrift insofern besonderen Anlaß, als Eduard Steingraeber, der Gründer dieser hochangesehenen Klavierfirma, ein Vetter Theodor Steingräbers, dem Gründer des Steingräber-Verlags (s. den Jubiläumsartikel im Januar-Heft) war und gleich ihm aus der berühmten thüringischen Klavierbauerfamilie Steingraeber stammte. Es wäre denn auch ein sinniger Gedanke gewesen, die Jubiläen der beiden Häuser in der Zeitschrift gemeinsam zu feiern, leider erhielten wir aber von demjenigen des Bayreuther Hauses zu spät Kenntnis.

Eduard Steingraeber ist 1823 in Neustadt a. d. Orla geboren. Seine Lehrzeit machte er bei seinem Onkel Gottlieb, dem Vater Theodor St.s durch, ging dann aber nach Wien zu dem berühmten Streicher. Als Beweis seiner besonderen Geschicklichkeit darf angeführt werden, daß er einmal bei einem Konzert Liszts in Wien zugegen sein mußte, weil die damalige Bauart der Flügel dem Lisztschen Spiele nicht gewachsen war. „Es kam häufig vor, daß mitten im Spiel durch die Macht des Anschlags Saiten absprangen und wieder aufgezogen werden mußten.“ Nach vorübergehender Tätigkeit in Dresden kehrte er 1848 in das elterliche Geschäft nach Neustadt zurück, begann aber 1850, von der Stadt Bayreuth unterstützt, die Klaviermacherei dort einzuführen. Nach vollendetem Meisterstück wurde am 17. August 1852 dem jungen Klavierbaumeister „die Erlaubnis zur Ansässigmachung in der Stadtgemeinde Bayreuth auf den selbständigen Betrieb des Instrumentenmachergewerbes und hierauf auf das Bürger- und Meisterrecht“ in Bayreuth erteilt. — Die rasche Entwicklung des Steingraeberschen Geschäftes ist aufs engste mit der großen Bayreuther Zeit verknüpft. Wagner und Liszt besuchten des öfteren die Räume Steingraebers und lernten die Güte der Instrumente schätzen. U. a. bestellte hier Wagner mit Hans Richter für die Gralsglocken im Parsival ein Tasteninstrument, das heute noch im Festspielhaus steht. Es gab damals kaum eine Bayreuther Berühmtheit, die nicht den Steingraeberschen Musiksaal besucht hätte; Levi, Mottl, Zumpe, R. Strauß, d'Albert, dann die Sänger Betz, Niemann, Scaria, Sucher, Maderna und viele andere gingen hier aus und ein und belebten den Saal mit ihren Klängen. Die beiden Söhne Eduards, George und Burkhard, von denen der letztere heute noch die Firma zusammen mit seinem Schwiegersohn Herrmann führt, traten damals (1877 bzw. 1882) in das väterliche Geschäft ein, das sie ab 1892 unter dem Titel „Steingraeber und Söhne“ zu jener Weltbedeutung — zahlreiche Auszeichnungen

in- und ausländischer Ausstellungen — brachten, die es heute hat. Nahezu 23000 Instrumente sind in den 75 Jahren aus den Bayreuther Werkstätten hervorgegangen. — Bei der Jubiläumsfeier hielt der 61jährige Senior des Hauses Burkhard Steingraeber, die Festrede, wie auch erwähnt sein mag, daß eine Tochter von Cosima Wagner, Frau Geheimrat Thode, anwesend war und mit dem Künstlerehepaar Prof. Schmidt und Prof. Reinhardt durch musikalische Darbietungen zur Verschönerung der Feier beitrug. Daß kein Geringerer als H. von Wolzogen in den Bayreuther Blättern unter dem Titel „Auch eine Bayreuther Feier" eine warmherzige Würdigung des Steingraeberhauses brachte, zeigte weiterhin, wie eng sich die Bayreuther Wagnerkreise mit diesem Klavierhause verbunden fühlen.

Eine opera buffa, die aber keine Musik hat,

erlebte ihre Uraufführung in Leipzig, nämlich: Der Zar läßt sich photographieren von Georg Kaiser. Der Name des Komponisten kann beiläufig ebenfalls mitgeteilt werden, es ist Kurt Weill, und seine auch in einem Musikverlag erschienene Arbeit — in der Universal-Edition — trägt die Opuszahl 21. Das einaktige Stück ist auch ganz amüsant, wenn sich das Ganze zwar auf nichts anderem als auf einem technischen Einfall aufbaut, darauf nämlich, daß ein Photographenapparat mit einer Pistole geladen wird, der zu Photographierende auch erschossen werden soll und in aller Ahnungslosigkeit seine Stellung einnehmen wird. An der szenischen Ausgestaltung dieses Einfalles hat Kurt Weill, seinen Angaben zufolge, ebenfalls Anteil, so daß wir nunmehr auch seinen Namen gesperrt geben durften. Das Beste an der ganzen Sache ist eigentlich, daß sie so harmlos verpufft wie der Schuß, der schließlich, von kaum jemand bemerkt, in das Freie sich verliert. Denn die Attentäter, die den in Paris sich amüsierenden Zaren in das Atelier einer schönen Photographin gelockt haben, entkommen so lautlos und unbemerkt, daß die Polizei überhaupt nichts von ihrem Anschlag bemerkt. Es ist nun gut möglich, daß Weil, in Übereinstimmung mit dieser gewissermaßen unsichtbaren Handlung, ebenfalls eine Musik schreiben wollte, die man nicht bemerkt, wobei er im Dirigenten G. Brecher einen Dirigenten fand, der ihn in der Kunst des Unsichtbar- oder besser Unhörbarmachens unterstützte, und wir können auf Grund dieses Stückes endlich einmal das beglückende Ergebnis mitteilen: Das Problem der modernen Musik ist gelöst, denn man bemerkt sie so gut wie gar nicht; wirklich frappierender Weise wird man auf sie erst dann aufmerksam, als ein einen Tango spielendes Grammophon den Orchesterpart übernimmt, wie dieser Grammophon-Tango auch die einzige Musik ist, von der die Zuhörer nach der Aufführung überhaupt reden. Wir finden diese Lösung der modernen Musik, wie gesagt, überaus glücklich, all die kleinen und größeren Scheußlichkeiten, die man im Klavierauszug findet, verflüchtigen sich in der Aufführung; so eine kinetische Bewegungsmusik läuft neben der leichtgeschürzten Handlung her, vergleichbar etwa Mikroben, die man mit dem gewöhnlichen Auge gar nicht bemerkt, oder auch Weichtieren, auf die man tritt, ohne es zu wissen und zu merken. Wir finden diese Lösung, wie gesagt, ausgezeichnet, und würden nun am liebsten ein vollsaftiges Liedlein auf all die modernen Theorien singen, die da einer unsicher gewordenen, so halb entgleisten Zeit weis machten, daß es gelte, an Stelle der zu allem hin außermusikalisch gefühlsbetonten und ausdrucksbeschwerten früheren Musik eine reine, lediglich auf sich gestellte Musik zu setzen. Laut singen möchten wir dieses Liedlein, das nun aber auch besänge, wie weit wir es durch diese Blutentziehung gebracht haben, nämlich dazu, daß bei einer Oper von der auf sich gestellten Musik überhaupt nicht mehr die Rede ist, lediglich die Handlung das Schicksal der Oper bestimmt, die Musik nur einmal sich bemerkbar macht und zwar durch eine mechanische Schallplatte. Immerhin eines wäre noch nötig, um diese Beseitigung der Musik vollständig zu machen: es läßt sich leider nicht vermeiden, daß der Ton einer schönen Gesangsstimme, mag sie auch nichts zu singen haben, was nach einer Melodie aussieht, daß der bloße schöne Gesangston wenigstens gelegentlich die Vorstellung von Musik erweckt. Also weg damit, gesprochene Rezitation ist hier das einzig Zweckentsprechende, zumal halbwegs geistige Schauspieler besser betonen werden, als was die armen Sänger zu singen haben. — Über die witzige Zusammenstellung dieser blutlosen opera buffa mit Spinellis blutvoller „A basso porto" wie auch die treffliche Aufführung im nächsten Heft.

Gaetano Donizettis Gehirnleiden

Hugo Wolf sowohl als auch Gaetano Donizetti litten schon während ihrer Schaffenszeit an einem eigentümlichen Kopfweh, daß jeder ihrer musikalischen Konzeptionen gewissermaßen vorauszugehen pflegte. Es war dieses selbe schwere Kopfleiden, das beide nur ganz allmählich, jedoch unrettbar dem „stillen Wahnsinn" zuführen mußte.

Donizetti starb am 8. April 1848, kaum 50 Jahre alt. Jedenfalls ist Donizetti von stärkerer physischer Beschaffenheit gewesen, denn er hat mit seinem chronischen schweren Gehirnleiden um einige Jahre länger gerungen als Hugo Wolf dies vielleicht auch ohne Hinzutreten der Lungenentzündung bei seiner völligen Entkräftung, imstande gewesen wäre.

Mit der eigentümlichen Art von Donizettis Leiden, das, wie es scheint, in vielem analog mit dem des deutschen Komponisten Hugo Wolf gewesen ist, machen uns die Aufzeichnungen des Donizetti in letzter Zeit behandelnden Arztes und (ebenso wie bei Wolf) des Tondichters eigene Briefe an seine Freunde bekannt.

Donizettis Gehirn wurde nicht etwa erst dann krank, als er es erschöpft hatte, sondern vielleicht war es überhaupt nur mit diesem merkwürdig konstruiertem Gehirn, das seinem Besitzer so schwere Leiden verursachte, möglich gewesen, eine so kolossale Produktionskraft zu entwickeln. Donizetti schrieb in fast ununterbrochener Reihenfolge 70 große Opern und eine kaum geringere Anzahl kleiner, heute völlig vergessener Musikstücke und litt dabei beständig an Kopfschmerz und zwar, wie schon erwähnt, insbesondere während der Konzeption des musikalischen Gedankens.

Gaetano Donizetti, welcher allgemein den Ruf eines wahrheitsliebenden Mannes genoß, äußert in seinen Briefen wiederholt, daß jedes musikalische Werk, daß er geboren habe (und er arbeitete von seinem 20. Jahr bis kurz vor seinem Tode) die Frucht eines heftigen, dieser Geburt vorausgehenden Leidens gewesen sei.

Man wird bei dieser Schilderung unwillkürlich an die glänzende, an Schönheit unübertroffene Perle gemahnt, die ja auch nur das Produkt einer Krankheit, die Ausscheidung eines dem Untergange geweihten Organismus ist.

Kaum ging Donizetti daran, das Libretto zu einer neuen Oper zu studieren, so ward er auch schon die Beute heftigster Kopfschmerzen durch die Intensität, mit welcher er sich in den Stoff vertiefte, ja in diesem für die Dauer jener Tage völlig aufging.

Dieses Leiden, das sich mit dem Beginn der musikalischen Arbeit von Tag zu Tag steigerte, endigte in der Regel mit einem so heftigen Anfall, daß sich Donizetti gezwungen sah, die Arbeit beiseite zu werfen und das Bett aufzusuchen.

Plötzlich, wie er gekommen, ging der Paroxismus auch wieder vorüber. Der Schmerz, der sich ausgetobt hatte, war verflogen und noch mit fiebernder Hand stellte sich der Tondichter ans Pult und warf die nunmehr im Kopfe fertigen Melodien aufs Papier. Die Raschheit, mit welche Donizetti diesen letzten Teil seiner künstlerischen Aufgabe bewältigte, soll eine fabelhafte gewesen sein. Sobald sich der musikalische Gedanke von seinem Gehirn losgelöst hatte, war auch für den Augenblick jede Spur jenes ihn marternden Kopfschmerzes gewichen.

Er selbst glaubte auch noch an ein anderes Phänomen seines Gehirns, das jedoch von wissenschaftlicher Seite vielleicht bloß auf das Gebiet der Autosuggestion verwiesen werden dürfte. Nämlich, daß der Sitz seines Kopfwehes wechsle, je nachdem er sich mit heiteren oder ernsten Schöpfungen trug. So will er seinen eigenen Aussprüchen zufolge die Schmerzen auf der linken Seite während der Konzeption seiner tragischen Opern gefühlt haben, indessen er bei dem Liebestrank „Don Pasquale" die Schmerzen rechts zu verspüren vermeinte.

War der musikalische Gedanke in seinem Kopfe erst völlig ausgearbeitet, also das Kind, wie er behauptete, geboren und hatte bloß nur mehr auf die Erde gesetzt, resp. zu Papier gebracht zu werden, so vermochte er die Instrumentation und die Melodien ohne weitere Sammlung niederzuschreiben, wo immer er sich gerade befand, unter seinen Freunden, im Café (in seiner Vaterstadt Brescia), während die anderen sich mit Stadtklatsch unterhielten, in seinem

eigenen gastlichen Hause, wenn die andern im gleichen Raume Karten spielten und selbst auf der Landstraße im Reisewagen, das stumme Klavier auf den Knien. M. v. S.

Bachs „Kunst der Fuge"

ist nunmehr in einer Studienpartitur mit beigegebenem Klaviersatz erschienen, und zwar als Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft bei Breitkopf & Härtel. Darauf seien alle, die sich mit dem einzig dastehenden Werk noch nicht näher beschäftigt haben, mit allem Nachdruck hingewiesen. Die Ausgabe ist die verkleinerte des Supplementbandes der Bachgesellschaft, der das Werk in der Neuordnung von Wolfgang Gräser bot, seiner hohen Kosten wegen aber nur wenigen zugänglich war. Es ist unumgänglich nötig, das Werk in Partituranlage vor sich zu haben, wenn auch vielen die alten Schlüssel nicht geläufig sind. Mit der Zeit stellt sich vielleicht auch die Notwendigkeit ein, eine Partiturausgabe in den üblichen Schlüsseln zu veranstalten. — Das Werk ist bereits in einer Anzahl Städte zur Aufführung gelangt, das wichtigste ist aber das Studium der „Kunst der Fuge" von seiten jüngerer Komponisten: Es muß sich tatsächlich erst zeigen, ob das Wort vom „linearen Kontrapunkt" nur eines der vielen heutigen Schlagworte war oder sich auf innere seelische Einstellung gründet.

Scherzando

Der Besserwisser. Im Berliner Opernhause wird „Lohengrin" gegeben. — Als im ersten Akt Lohengrin zu Elsa singend spricht: „Elsa, ich liebe dich" — da ruft so ein dreister, waschechter Berliner von der Galerie herunter: „Dich is jut."

Der großherzige Valutatenor. Ein berühmter Heldentenor will nach Amerika, um sich drüben recht viele Dollars zu ersingen. Der Urlaub wird ihm zweimal abgeschlagen, da man an eine rechtzeitige Rückkehr nicht recht glauben will. Nun ist unser Tenor aber mit einer recht energischen und gebieterischen Dame verheiratet; er schließt daher sein drittes Urlaubsgesuch mit folgendem Schillerverse:

Euch laß ich die Gattin als Bürgen,
Sie mögt' Ihr, entrinn ich, erwürgen!

Der Urlaub wurde nunmehr erteilt, da der Intendant auch so eine Frau hatte.

Göttlich. In der Orchesterloge sitzen zwei Juden. Der eine spricht: Was bläst der Musiker da unten für ein langes Instrument? Der andere antwortet: Er bläst Fagott! — Der erste: Nu, ich denke, er bläst hier for die Leut und nicht for Gott.

Das merkwürdige Echo. Während der Aufführung des „Freischütz" in einer sächsischen Großstadt geschah folgende heitere Episode. Im 2. Akt der Wolfsschluchtszene müssen ja bekanntlich immer die Zahlenrufe des Kasper als mehrfaches Echo hinter der Szene ertönen. Als nun der Wolfsschluchtspektakel an diesem Abend in vollem Gange war und die Echos (Bühnenarbeiter) bereits an ihren Plätzen standen, kam gerade der etwa 14jährige Sohn des Echos Nr. 5, ein Schneiderlehrling mit dem warmen Abendessen für seinen Vater hinter die Bühne. Der Junge hatte sich sehr verspätet und er stürzte daher auf seinen hungrigen und bereits wartenden Vater zu. Der Vater riß dem Jungen das Topfgeschirr aus der Hand und schluckte schnell einen Löffel Erbsenbrei hinunter. Inzwischen war aber schon das Echo Vier — Vier vier gefallen. Die Fünf — fünf mußte gleich dumpf von unten herauf erklingen. Der Vater hatte gerade den Mund voll Erbsenbrei; nun sollte er aber auch seine „fünf echozen". Voller Verzweiflung sah er seinen Sohn an, nickte ihm zu. Der Sohn, die Situation erfassend, nickte ebenfalls verständnisvoll. Es erklang nun also von unten dumpf und tief: fünf — fünf. Da sezte der Junge mit seinem hohen Scheiderstimmchen laut und deutlich ein und es erklang kräftig, in hellem sächsischen Dialekt „Finfe"! als merkwürdiges Echo. Der Erfolg war ein durchschlagender. — Dem Vater blieb das Essen im Halse stecken! —

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hans Uldall: Aphorismen (Meiningen, s. S. 172).
Walter Trienes: Serenade (ebenda).
Friedrich Schuchhardt: Sinfonie in A-Moll (ebenda).
Günther Ramin: Orgelchoralsuite (Leipzig).
August Scharrer: Sinfonischer Satz für Violoncello, op. 53 (Nürnberg, Ernst Huppertz im 4. Städt. Sinfonie-Konzert).
Willy Eickemeyer: Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere (Leipziger Rundfunk).
Fritz Behrend: Sinfonie op. 38 (Aachen unter Peter Raabe).
R. Strauß: „Panathenäenzug", sinfonische Etüden in Form einer Passacaglia für Klavier (linke Hand) und Orchester. (Berlin, Paul Wittgenstein mit den Philharmonikern unter Bruno Walter).
Edmund Schröder: Klaviertrio H-Moll (Berl. Tonkünstlerverein).
W. Brüggemann: Klavierkonzert (Koblenz).
August Halm: Streichkonzert C-Moll (Berlin, Bruckner-Vereinigung).
Walter Niemann: „Chinesische Nachtigall" und „Die kleine Li-li-Tse" aus „Alt-China" op. 62, f. Flöte u. Klav. (Wiesbaden, Franz Danneberg i. d. Kurh.-Kurk.).
F. X. v. Pauer: II. Klaviersonate in C-Moll (Fiume, Dr. Bruno Rudau).
Jos. Haydn: Kammerkonzert für Klavier, Viol. und Streicher (Flensburg, unter Kurt Barth). Es handelt sich um das von Fritz Zobeley aufgefundene Werk.
v. Bartels: Violinkonzert (ebenda, Konzertmeister R. Schöne).
Pichler: op. 2. Sonette nach Shakespeare (Augsburg, 10. II).

Bühnenwerke:

„Erwartung", Monodram von Schönberg (Wiesbaden, deutsche Erstauff.). — „Glückliche Hand", von demselben (Breslau, deutsche Erstauff.).
„La Tour de Feu", Oper in 3 Akten von Sylvio Lazzari (Paris, Große Oper).
„Wolkenkratzer", Ballett von J. A. Carpenter (München, deutsche Urauff., s. S. 172).
„Der Zar läßt sich photographieren", Opera buffa in einem Akt von Kurt Weill, Text von Gg. Kaiser (Leipzig s. S. 163).
„König Vogelsang", Oper in 3 Akten von Gustav Lewin (Coburg).
„Per Svinaherde" (Peter, der Schweinehirt), pantomimisches Ballett von K. Atterberg (Kiel, reichsdeutsche Urauff.).
„Don Juans Sohn", Oper von Hermann Wunsch (Weimar, s. S. 173).
„Ol-Ol", Oper von A. Tscherepnin (Weimar).
„Traumwandel", Oper von K. H. David (Zürich).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

„Der Tenorist", Komische Oper von Dohnanyi (Budapest).
„Le pauvre matelot", Oper von Milhaud (Paris).
„Die ägyptische Helena" von Strauß (Dresden).
„Der weiße Vogel", Oper von Ernest Carter (Osnabrück, deutsche Urauff.). — Carter ist Amerikaner; seine Oper erlebte im März 1924 ihre Urauff. in Chicago.
„Die Locke", musikal. Lustspiel in einem Akt von R. von Moijsisovics (Krefeld, Stadttheater, dann Stadttheater Hagen).
„Der singende Teufel" (ursprüngl. „Die Orgel oder Lilians Verklärung", Oper in 4 Akten von Schreker (Berlin und Wiesbaden).
„Das Märchen vom Zar Saltan", Oper von Rimskij-Korssakoff (Aachen, deutsche Urauff.).

Konzertwerke:

Joseph Meßner: „Die vier letzten Dinge", Chorwerk nach Angelus Silesius (Düsseldorf).
Hermann Reuter: Kantate nach Hymnen des Jehuda Halévy (München).
Hans Wedig: Kleine Sinfonie op. 3 (Aachen, Peter Raabe).
A. Mossolow: Klavierkonzert (Leningrad).
Gustav Geierhaas: Orchestervariationen (München, Musikal. Akademie).
Julius Weismann: Klaviersuite (Mannheim, Hans Bruch).
Bullerian: Cellokonzert op. 41 (Flensburg, unter K. Barth).
Rich. Strauß: „Die Tageszeiten", Zyklus für Männerchor und Orchester auf Dichtungen von J. von Eichendorff (Wiener Schubertbund unter Prof. Keldorfer, anläßl. des X. Deutschen Sängerbundesfestes in Wien im Juli).
R. v. Mojsisoviecs: III. Sinfonie op. 61 „Deutschland", davon 1. Satz (Paderborn, Otto Siegl).
—: op. 74 Bratschensonate C-Moll (Berlin, Ch. Rasberger).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Unter den Kammermusikkonzerten verdient ein Orgelkonzert Günther Ramins mit zeitgenössischen Werken an erster Stelle genannt zu werden. Als Uraufführung hörte man eine formvollendete Orgelsonate in F-Moll op. 50 von N. O. Raasted, ferner die endgültige Fassung der innerlichen Orgelchoralsuite von Ramin (s. Jahrg. 1927, S. 581), die man mehrmals hören muß, um sie lieben zu können. Eine Überraschung bot der 23jährige Sigfrid Walther Müller mit einer Toccata, Passacaglia und Fuge op. 15. In diesem Werk steckt eine primitive Kraft, wie man sie ganz selten in heutigen Werken findet. Über einem lapidaren phrygischen Sequenzengang baut sich das Ganze

auf und zwingt den Hörer durch seine eigentümliche Paarung von streng architektonischem Empfinden mit einer scheinbar fessellosen, bis zu barbarischen Ausbrüchen sich steigernden Fantasie in den Bann. Man wird dem hochbegabten Komponisten, der der neuromantischen Schule seines Lehrers Karg-Elert bereits entwachsen ist, in Zukunft besondere Teilnahme zuwenden. Den Beschluß des Konzertes machte die Erstaufführung einer Toccata in C-Dur des Wieners Franz Schmidt, einem herrlichen Musikantenstück von übermütigster Laune. Ramin spielte an diesem Tag so glänzend, daß man darüber die nicht ganz glückliche Disposition der umgebauten Konservatoriumsorgel vergessen konnte. — Von weiteren Konzerten interessierte vor allem ein moderner jüdischer Komponistenabend (Veranstalter: Jüdischer Frauenbund), zwar weniger durch den musikalischen Teil, als durch einen Vortrag Arno Nadels (Berlin) über jüdische Musik. Er entwickelte, daß unter echt jüdischer Musik eigentlich nur die überlieferte Synagogalmusik zu verstehen sei. Die untrüglichen Kennzeichen ihrer orientalischen Herkunft sieht er in einer ganzen Reihe von Faktoren, unter denen für uns der wichtigste die melodische und rhythmische Übereinstimmung mit der hebräischen Sprache erscheint. Weltliche jüdische Musik gäbe es bis jetzt aber nicht, jedoch lasse das gegenwärtige Erwachen der jüdischen Seele jene in ihren Ansätzen erkennbar werden. Als Beispiel hierfür mochte ein Streichquartett mit Altsolo von Erich Walter Sternberg dienen, in dem sich unter die Töne einer modernen entwurzelten Seele jüdisch-kultische Klagen mischen, die sich gelegentlich bis zum Fanatismus steigern. Alle andere Musik, die man hörte, lebt zu sehr von den Tischen der europäischen Gastgeber, als daß sie in diesem Zusammenhange Erwähnung verdiente. Nebenbei bemerkt war die Veranstaltung, zumal in der orientalischen Atmosphäre, von fast unerträglicher Länge. — Das dritte der von Otto Didam veranstalteten Kammermusikkonzerte brachte altitalienische Arien, Rokokolieder und einige moderne Gesänge von Thomas, Stephan und Hindemith, sowie Stücke für Cembalo von Bach, Telemann, Krebs und Mozart. Alles in allem ein höchst anregendes Programm. Leider waren die beiden Solisten Hedwig Didam-Borchers und Günther Ramin nicht ganz „in Form". Der Fantasie D-Moll von Mozart wird übrigens der Cembaloklang nicht mehr ganz gerecht. Derartige Werke verlangen schließlich doch nach einem moderneren Instrument. Die Didamschen Konzerte mit ihren auserlesenen Programmen haben in den Chorus der dieswinterlichen Veranstaltungen einen besonderen Klang hineingetragen, der uns hoffentlich auch im nächsten Winter wieder erfreuen wird. — Lediglich erwähnt sei ein Abend des immer noch ausgezeichnet spielenden Wendling-quartetts (Brahms, Schubert, Beethoven) sowie ein moderner Lieder- und Duettabend von Johanna Blasig und Dora Schmidt-Rudolph, hoher etwas zimperlicher Sopran und klangvoller Alt, die jedoch mit ihrer bunten Programmauswahl nicht günstig gefahren waren. —

Über verschiedene Orchesterkonzerte können wir uns kurz fassen. Im 7. Philharmonischen Konzert debütierte die Pauerschülerin Ophelia do Nascimento mit dem durch seine amerikanische Romantik auch heute noch fesselnden D-Moll-Konzert von Mac Dowell. Die junge Pianistin errang durch ihr feuriges, von geschulter Technik getragenes Spielen stürmischen Beifall, versagte aber bei Bach-Busonis D-Dur Orgel-Prälud. und -Fuge, die wir an einem eigenen Klavierabend von ihr hörten. Laber war der idealste Orchesterbegleiter, den man sich denken kann. Auch seine Wiedergabe der Sinfonie fantastique von Berlioz überzeugte, namentlich in der 2. Hälfte. — In der gleichen Aufführungsreihe brachte Scherchen die heute bereits auf großen Strecken ermüdende Dante-Sinfonie von Liszt; dazu Pfitzners Klavierkonzert in Es-Dur, das trotz des prickelnden heiteren Satzes und auch trotz dem ausgezeichneten Spiel Anton Rhodens im ganzen recht stumpf wirkte. Auch Tiessens Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama gibt denn doch zu wenig rein Musikalisches, als daß sie dem Abend stärkeren Impuls hätte verleihen können. — Immerhin erstaunlich war eine Wiedergabe der Alpensinfonie von Richard Strauß durch das Leipziger Sinfonie- und Rundfunkorchester unter Alfred Szendrei, wenn auch die Besetzung bei weitem nicht die von Strauß geforderte war. Daß man den Arbeitern (denn es handelte sich um ein Konzert des Arbeiter-Bildungsinstituts) außerdem ausgerechnet das Romantische Klavierkonzert von Marx mit seiner ziemlich schmierigen Melodienseligkeit vorsetzte, war recht unnötig. — Zum Schluß noch etwas Besonderes: Eine von herrlichem Leben erfüllte Wiedergabe der C-Dur-Sinfonie von Schubert in einem Gewandhauskonzert unter Furtwängler. Die ganze Romantik, und zwar die echte, lebte hier wieder einmal auf. Es war eine dem Genius Schubert begeistert dargebrachte Huldigung. Im selben Konzert geigte Stefi Geyer die Spohrsche „Gesangsszene" mit der reinen Süßigkeit ihres klassischen Tons. Weiterhin war seit langer Zeit wieder einmal im Gewandhaus Regers sehr warm aufgenommene Böcklin-Suite zu hören. —

In der Oper gab's endlich einmal die Jenufa von Janacek in einer sehr anständigen Aufführung unter Kapellmeister Braun. Leidenschaft und Größe hatte die Küsterin der Lotte Dörwald, während die Jenufa der Janowska darstellerisch weniger überzeugte. Die beiden Nebenbuhler Laca und

Stewa waren bei Beinert und Lißmann gut aufgehoben. Das Werk selbst, das seine psychologische Achillesverse hat, verdiente eine ausführliche, kritische Abhandlung. Aber wie wohltuend, wieder einmal der Musik einer solch musikalischen Vollnatur, wie es Janacek ist, zu lauschen.

Wilh. Weismann.

Max Pauers erster diesjähriger Klavierabend — ganz Franz Schubert geweiht — vermittelte Eindrücke reinster und schönster Art. Ein Abend, der zum Mitgehen und Miterleben zwang. Neben seltener gehörten Werken enthielt das Programm Bekanntes, einen klaren Überblick über Schuberts Klavierschaffen vermittelnd. Pauers geniales Spiel ließ den wahren Schubert erstehen: mannhaft klar und weich verträumt. Ergreifend gestaltete Pauer die stillen, verhaltenen Stimmungen voll leiser Tragik. Die ergriffenen und begeisterten Hörer, die den Saal bis auf den letzten Platz füllten, dankten mit stürmischem Beifall. Georg Kiessig.

In den Motetten der Thomaner am 13., 20., 27. Januar, 3. und 10. Februar kamen ausschließlich Orgelwerke und Motetten von J. S. Bach zur Wiedergabe.

Ein weiterer Musikbericht mußte leider zurückgestellt werden.

DRESDEN. Die zu Ende gehende Zeit der Abwesenheit Buschs stand insofern schon im Zeichen seiner Wiederkehr, als für den alsdann vorgesehenen Mozart-Zyklus der Idomeneus unter Hermann Kutzschbach wieder im Spielplan erschien. Aber E. Lewickis Bearbeitung, die hier zuerst im März 1925 auf ihre Bühnenwirksamkeit erprobt wurde, konnte auch diesmal nicht überzeugender wirken. Man wird das Bemühen Lewickis gern anerkennen, die Handlung unserem Geschmack näher zu bringen, indem die Gestalten Ilia's und Idamantes als ihre Träger in den Vordergrund gerückt werden, auch mag die Umschreibung der Hauptpartien auf andere Stimmen, Idomenus für Bariton, Idamantes für Tenor bis zu einem gewissen Grade mit Planungen Mozarts selber zu belegen sein. Aber ebensowenig wie diese konnten andere Eingriffe in Mozarts Handschrift dieses Werk für die Gegenwart „retten", in der kaum noch Raum und Verständnis für eine der Meisteropern Glucks zu finden ist! — Und in der möchte man hinzufügen, auch kaum noch mit dem Stil vertraute Sänger vorhanden sind.

Den 50jährigen Gedenktag der Eröffnung des jetzigen Opernhauses, den 2. Februar, beging die Oper mit einer Meistersinger-Aufführung, die der nunmehr wieder von Amerika zurückgekehrte Fritz Busch dirigierte, die aber im übrigen keinen besonderen festlichen Charakter trug. Doch hatten die Tagesblätter selbstverständlich in besonderen Artikeln auf die ortsgeschichtliche Bedeutung des Gedenktages geziemend hingewiesen. Eine offizielle Gedenkfeier des 50jährigen Bestehens des Semperbaus im größeren Stil war (Heft I d. Z., S. 45) und ist wohl noch für den Juni dieses Jahres vorgesehen, und zwar im Rahmen der zur diesjährigen Jahresschau „Die technische Stadt" geplanten Festlichkeiten; einer Ausstellung, die aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der technischen Hochschule abgehalten wird. In Aussicht genommen ist eine Reihe von „Festspiel-Vorstellungen", unter ihnen die nunmehr für Dresden gesicherte Uraufführung der „Ägyptischen Helena" von Strauß, die Busch dirigieren wird und für die die Rethberg verpflichtet werden soll. Dieser reichsdeutschen Uraufführung soll dann die Uraufführung in Wien einige Tage später folgen. Und dort wird Strauß persönlich sein Kind aus der Taufe heben. Die Jeritza, die dann von Amerika zurückgekommen ist, kreiert die Titelrolle. Eine Einigung, die Wiener Meldungen zufolge mit großen Schwierigkeiten und erst unter Anrufung reichsamtlicher Stellen in Berlin zustande kam. — Im übrigen gab es aus der Oper von besonderen Taten nichts zu berichten. Eine szenisch und musikalisch wieder aufgefrischte Undine unter Kurt Striegler fand beim Publikum eine freundliche Aufnahme. Bezeichnenderweise, wie immer, namentlich in den Teilen besonders beifällig, in denen der Schöpfer seinen Frohsinn und sein gemütvolles Wesen ungezwungen ausspricht und in den die Schaulust befriedigenden. Eine Reihe von Mozart-Abenden, die als „Festspiele" bezeichnet waren, durfte wohl als Nachfeier des Opernhaus-Jubiläums gelten. Sie brachten aber keinerlei freudige Überraschungen; denn selbst die nach Max Slevogts Entwürfen hergestellten neuen Dekorationen zum Don Giovanni, die man übrigens schon im Jahre 1924 ausgeprobt hatte und die diesmal unter den Auspizien des Meisters nur etwas ergänzt wurden, können nicht als solche angesehen werden. Ohne ihrem absoluten künstlerischen Wert irgendwie nahetreten zu wollen, muß man doch offen bekennen, daß sie mit ihrem, trotz einer teilweise modernen Stilisierung schweren spanischen Barock Mozarts typisches Rokoko-Werk in einer zu seiner ganzen beschwingten Formengebung kontrastierenden Umwelt sich abspielen lassen. Und das veranlaßt mich zu einer allgemeinen Bemerkung. Von einer wirklichen Mozart-Renaissance wird erst die Rede sein können, wenn man den Mozart-Stil wieder sucht! Aber das tun weder unsre neuzeitlichen Dirigenten — gerade die gefeiertsten am wenigsten, weil sie viel zu egozentrisch eingestellt sind! —. noch unsre neuzeitlichen Regisseure. Beide inszenieren viel zu sehr sich, um hinter das Werk treten und es aus dem Geist, oder sagen wir besser aus der Gefühlswelt der Musik erfassen

zu können. „Diener am Werk" zu sein, das ist ihre Aufgabe. Träger desselben werden immer die Künstler auf der Bühne sein müssen! Diese richtig einzusetzen und mit ihren Aufgaben innerlich vertraut zu machen, das aber ist die vornehmste Mission der zur musikalischen und Spielleitung Berufenen.

Aus dem Konzertleben ist über das Weichbild Dresdens hinaus Interessierendes wenig zu berichten. Eigentlich nur zwei Veranstaltungen kommen in Frage: ein Konzert, in dem Kleiber das hiesige Philharmonische-Orchester leitete, und ein Sinfonie-Konzert der Staatskapelle, in dem Honeggers König David zur Aufführung kam. Erich Kleiber fand zwar wieder, wie im Vorjahr, keinen vollen Saal, aber eine nicht minder enthusiastische Aufnahme wie damals, als er mit Beethovens Siebenter einen Triumph feierte. Diesmal hatte er es sich, von einer großen Konzerttournee zurückkehrend, die Sache leichter gemacht. Werke wie die Oberon-Ouvertüre und das Meisteringer-Vorspiel treffen wie Kaspers Freikugeln allemal. Und dankbar ist gewiß auch die Jupiter-Sinfonie. Aber diesmal gab Kleiber sein Bestes mit dem Till Eulenspiegel. Von dem Standpunkt zumindesten, daß er in ihm und an ihm die ganze suggestive Kraft bewährte, die er als Orchesterführer besitzt, und die recht eigentlich seinen Ruf schuf. Unser Philharmonisches Orchester riß er zu höchsten Leistungen mit sich fort. Dagegen trat er als Mozart-Dirigent in den Schatten von Richard Strauß, dessen Auffassung der Jupiter-Sinfonie eine ideale war. (Vgl. Heft 1, S. 39.) Sie hatte eine geistige Reife, Ruhe und Überlegenheit bekundet, die den Dirigenten vollständig hinter das Werk treten und es ihn ganz aus seinem Geist erstehen ließ. Was doch das Letzte und Höchste bleibt!

Honeggers König David bekam man verhältnismäßig spät hier zu hören, und da das Werk also auch als extrem modern kaum noch anzusprechen ist, konnten die starken Kundgebungen des Mißfallens, die sich in den Schlußbeifall mischten, fast befremden. Sie galten aber auch wohl mehr der Diskrepanz zwischen dem biblischen Text und dem allzu äußerlichen Charakter seiner Vertonung. Mag sie damit zu begründen sein, daß diese Musikstücke, die jetzt ein Historicus durch seine Erzählung miteinander verbindet, ursprünglich für ein Wortdrama bestimmt, also gewissermaßen als dienende Kunst gedacht waren und nur die szenischen Vorgänge unterstützen sollten. Jedenfalls bleiben sie jetzt, losgelöst von ihnen, ohne jede Resonanz. In den Sologesängen höchste Ansprüche an die Intonation stellend, gibt sich diese Musik geschraubt, und nur in den Chören, wie im orchestralen Teil vermag sie durch Klangfarbigkeit Verwendung kirchlicher (Jubilationen) und orientalischer Motive im Verein mit einem belebten Rhythmus stellenweise zu fesseln. Da hier in unserer Kapelle und dem rühmlichst bekannten Opernchor alle Vorbedingungen für eine ausgezeichnete Wiedergabe gegeben waren, waren auch die eines gewissen Erfolges für das Werk gegeben, für das Hermann Kutzschbach hingebungsvoll sich eingesetzt hatte. O. Schmid.

Vesper in der Kreuzkirche

14. Januar. Lieder und „Epiphaniasmotette" (6st.) von Herzogenberg. 21. Januar. Werke von Arnold Mendelssohn: 2 Chöre nach Silesius, Psalm 42 für Singst. und Orgel, „Vater unser" für Singst., Viol. und Orgel, „Heilig" für 8st. Chor aus der Deutschen Messe. 28. Januar. Werke von J. S. Bach. 4. Februar. K. Hoyer: Sonate D-Moll für Orgel, K. Schönherr: „Das Lied an den Tod" für Chor, Orgel, 3 Posaunen und Pauken, E. Bossi: „Westminster Abbey", Hymnus nach Psalm 149 für 6st. Chor, Orgelsolo und Posaunen, K. Striegler: „Gebet" für Cello und Orgel. 11. Februar. Werke von Händel.

CHEMNITZ. Unsere Opernbühne eröffnete die neue Spielzeit noch im August verheißungsvoll mit einer von GMD. Malata gut vorbereiteten und stilsicher geleiteten Meistersinger-Aufführung. Als erste Neuheit forderte Hans Grimms „Zaubergeiger" zur Stellungnahme heraus, ein Tanzspiel von märchenhaft lieblicher Handlung und gefälliger Musik, die melodisch an Johann und Richard Strauß und noch etliche Zwischenglieder erinnert, geschmackvoll harmonisiert und nur etwas zu dick instrumentiert ist. Die von KM. Egelkraut, Oberspielleiter Diener und Ballettmeister Dvorak betreute Aufführung konnte sich sehen lassen. Verspätet und doch nicht zu spät kam Janaceks „Jenufa" zu uns, von Malata mit feiner Einfühlung aufgeführt. Dafür hatte man sich bei „Jonny spielt auf" schneller dazugehalten; mit Recht! denn wer weiß, wie lange diese Nigger- und Jazzverherrlichung an der Tagesordnung ist! Die Aufführung unter KM. Dr. Wolf und Oberspielleiter Diener war allerdings glänzend; Vorbereitungsmühen und Kosten wären einer besseren Sache wert gewesen. Das übliche Weihnachtsgeschenk an die Opernfreunde hieß: „Das Wunder der Heliane", Korngolds jüngste Schöpfung. Ein „Mysterium", in dem Licht die Finsternis, Liebe die Selbstsucht, Freiheitsdrang die Tyrannei bekämpft und zwei im Leiden Bewährte die Unterdrückten erlösen. Korngolds Musik ist eine nicht immer glückliche Mischung von Puccini- und Strauß-Stil mit Schönbergs Atonalität. Man hört schöne ausdrucksvolle Melodien und berauschende Klangmischungen, aber auch viele gepfefferte Dissonanzen, die auf die Dauer ermüden. Auffallend ist die schwülstige Instrumentation, die es den Sängern erschwert, sich verständlich zu machen. KM. Egelkraut dämpfte hier nach Möglichkeit; im übrigen

beherrschte er die rhythmisch komplizierte Partitur bewundernswert. Die Hauptrollen waren bei Marga Bruhn, Fritz Wolff und Josef Correck in den besten Händen. — Von den Gastspielen sei wenigstens der interessante Abend des russischen Balletts Diaghileff erwähnt.

Die Eigenart der heurigen städtischen Sinfoniekonzerte, die GMD. Malata mit einer tüchtigen Wiedergabe der 3. Sinfonie Bruckners eröffnete, sind die sechs „Abende zeitgenössischer Meister", deren Einheitlichkeit durch Beschränkung der Programmwahl auf jedesmal einen Komponisten, der auch zu dirigieren hat, zu einer Einseitigkeit gesteigert ist, die nicht immer die Liebe des Publikums findet. Am ersten dieser Abende dirigierte Woldemar v. Baußnern seine „Hymnischen Stunden" (Streichorchester), „Die himmlische Orgel" (Legende) und die 7. Sinfonie, zumeist grüblerische nicht immer frisch fließende, in den ersten beiden Werken oft spröde, aber stets ehrliche Musik.

Als weitere bedeutende Taten verzeichnet die musikalische Chronik ein Volksbühnen-Konzert der Dresdner Philharmoniker unter Eduard Mörike, der mit feinem Stilgefühl so grundverschiedene Werke wie Bachs D-dur-Suite, Tschaikowskys e-moll-Sinfonie und Busonis Indianische Phantasie (von Lydia Hoffmann-Behrendt mit carreñohafter Virtuosität gemeistert) klangschön vermittelte. Dieselbe Sinfonie des großen Russen bildete auch das Hauptwerk auf dem Programm des strebsamen Sinfonie-Orchestervereins (KM. Werner), in dem Telemaque Lambrino Chopins hier lange vernachlässigtes e-moll-Konzert in einer technisch hochstehenden, poesievollen Wiedergabe in Erinnerung brachte.

Unter den Chorkonzerten erscheint mir als das wichtigste die Aufführung von Suters „Le Laudi" durch Kantor Geilsdorf und den Paulikirchenchor. Die Wiedergabe wurde dem edlen Pathos und der tiefen Mystik des aus hymnischer Begeisterung geborenen Sonnengesangs vollauf gerecht. Das a cappella-Konzert des Lehrergesangvereins (E. Seebohm) gewann stoffliche Einheitlichkeit dadurch, daß es alte und neue Vertonungen von Wunderhornliedern zusammenstellte. Beachtung heischten ein altertümelnder Volksliederkreis E. N. v. Rezniceks und der an die Grenzen des Vokalstils gehende polyphone Männerchor „Steh auf, Nordwind" von Josef Haas, der einfach virtuos gesungen wurde. Haas' bedeutende „Deutsche Vesper" hörten wir in einem Kirchenkonzert, von der Singakademie (W. Steffen) mit hervorragender Sicherheit vorgetragen. Von den zahlreichen Kirchenmusiken seien hier wenigstens die Motetten in der Jakobikirche unter Prof. Mayerhoff genannt, der mit seinem wundervoll kultivierten Chor vor allem der älteren musica sacra feinsinnigste Pflege angedeihen läßt. E. P.

Franz Mayerhoffs jüngste Schöpfung „Belagerte Stadt" wurde in einem Sinfoniekonzert der städt. Kapelle uraufgeführt. Vier zusammenhängende balladische Gedichte Wilhelm Raabes sind als Orchestergesänge derart vertont, daß sie wie die Sätze einer kleinen Sinfonie aufeinanderfolgen, wobei die Stimmungsgegensätze auch in den Ecksätzen zu sinfonischer Arbeit herausforderten. Die gut erfundenen Themen sind teils dramatisch schlagkräftig, teils lyrisch schwärmerischen Charakters; die Deklamation ist äußerst wirkungsvoll; das geschmackvoll behandelte Orchester schwelgt in Wohlklang und verwendet ausdrucksstarke Tonmalerei, ohne jedoch äußerlich zu werden. GMD. Malata erfaßte das Wesen der Komposition mit Feingefühl und schuf zusammen mit unserem Heldenbariton Joseph Correck eine eindrucksvolle Wiedergabe. E. P.

DÜSSELDORF. Im letzten Sinfoniekonzert vollzog GMD. Weisbach, seinem Grundsatz getreu, junge, aufstrebende Talente zu fördern und das Musikleben anziehend zu gestalten, wieder zwei „Taufen". Die erste Sinfonie von Paul Dessau liefert ohne Frage den Beweis eines lebhaften, musikalischen Temperaments, das aus frischem Impuls heraus zwar noch nicht geklärt und formal oft unökonomisch musiziert, sich auch mitunter reichlich atonal gebärdet und rücksichtslos die Stimmen führt, aber in den Mittelepisoden doch auch warmblütige Substanzen zu formen versteht. Das zwiespältige Werk fand achtungsvolle Aufnahme. Als leichtere und eingängigere Kost erwies sich eine Uraufführung des Düsseldorfers Hans Ebert, „Variationen und Thema über ein eigenes Thema" für Orchester. Das Werk scheint weiter zurückzuliegen. Es geht in ihm, im Gegensatz zu jüngeren, abwegiger sich zeigenden Kammermusikwerken, recht geordnet und wohlerzogen zu. Das schlichte Thema erfährt eine Reihe formal gewandter und farbig reizvoller Abwandlungen, die mit einer wirkungsvoll sich steigernden Fuge abschließen. Ebert fand reiche Zustimmung. In demselben Konzert erweckte auch das Klavierkonzert von dem geschätzten Düsseldorfer Pianisten Theo Kreiten durch seinen Gedankenreichtum, der freilich eine etwas weit ausladende, nicht restlos bezwungene Form gefunden hat, erneutes Interesse. Weisbach war den Aufgaben wie immer ein impulsiver Anwalt. E. Suter.

FRANKFURT a. M. Nach der musikalischen Überfütterung des „Sommers der Musik" hat sich die Hochsaison des Winters etwas später als sonst bemerklich gemacht. Als Novität brachte das Museum unter Clemens Krauß zunächst Hindemiths „Kammermusik" Nr. 4 für Solovioline und Orchester, an deren Sterilität Alma Moodie ihre reiche Begabung verschwenden mußte. Janaceks

„Sinfonietta", die, mit lauter kurzen liedartigen Sätzchen, diesen Namen zu Unrecht trägt, ist eine durch z. T. ungewöhnlichen orchestralen Aufwand (14 Trompeten!) aufgeputzte Harmlosigkeit, die sich gleichsam aus Versehen ins linksradikale Lager verirrt hat. Ultramodern und langweilig zugleich gebärdet sich Milhaud mit seiner Serenade für Orchester: denaturierte altfranzösische Ballettmusik. Als ein Monstrum an scheußlicher Roheit muß Strawinskys „Le sacre du printemps" bezeichnet werden. Diese „Szenen aus dem heidnischen Rußland" — ob mit, ob ohne Bühne — gehören vor kein europäisches Publikum. Im Rahmen dieser Konzerte erfreute Elisabeth Rethberg gleichermaßen durch ihren wunderbar frischen Sopran, wie durch vornehme Gesangskunst; die Lieder von Josef Marx erhielten durch sie ein ungeahntes Relief. Emil v. Sauer gewann sich durch den Vortrag von Chopins äußerst elegant und subtil gespielten e-Moll-Konzert den begeisterten Dank seiner Hörer. Eine schöne Talentprobe gab Wladimir Horovitz, der das B-Dur-Konzert von Brahms glänzend interpretierte. — Ernst Wendel mit seinem prächtigen, wirtschaftlich leider immer noch schwach fundierten Sinfonieorchester hat fragwürdigen Neuheiten gegenüber eine weise Zurückhaltung bewahrt und dafür mit sorgfältig vorbereiteten Vorführungen bewährter Meisterwerke der Klassik und Romantik eine ersprießliche Tätigkeit entfaltet. Seinen Tribut an die „Moderne" zollte er mit Strawinskys Feuervogelsuite, die sich als ein amüsantes, farbig klingendes Orchesterstück von Zeit zu Zeit recht gut anhören läßt. Als Solist trat in den Montagskonzerten der treffliche Emanuel Feuermann mit Schumanns Violoncellokonzert hervor; Gieseking und Adolf Busch spielten vollendet Liszts Es-Dur-Konzert und das Violinkonzert von Brahms. — Edwin Fischer, der, an der Spitze seines Kammerorchesters in Mozarts Es-Dur-Konzert (K. 482) den Klavierpart übernahm und zugleich dirigierte, forderte die höchste Bewunderung heraus. — Die „Frankfurter Kammermusikgemeinde" (Leitung: Maria Proelß) brachte am ersten Abend Hermann Abendroth mit seinem Kölner Kammerorchester, das schon während der Ausstellung erfreuliches Zeugnis seiner technischen und musikalischen Fähigkeiten abgelegt hatte. — Der Cäcilien- u. Rühl'sche Verein unter Klaus Nettstraeter brachte die „Messe des Lebens" von Delius, die Singakademie unter Fritz Gambke das Requiem von Brahms. — Der Berliner Domchor gastierte mit der nicht hoch genug zu würdigenden Marcuspassion von Kurt Thomas. — Gute Neueinstudierungen brachte die Oper mit „Hoffmanns Erzählungen" (Klaus Nettstraeter; Regie Dr. Wallerstein) und Verdis „Macht des Schicksals" (Clemens Krauß; Wallerstein). Als eine betrübliche Geschmacksverirrung ist Kreneks Jazz-Oper „Jonny spielt auf" anzusprechen, die unter Nettstraeters musikalischer Leitung und Walter Brügmanns Regie einen starken Zulauf hat. Dr. Hans Scholz.

BAD KREUZNACH. Als Uraufführung für Deutschland brachte der Evangelische Kirchengesangverein das Christ-Oratorium des holländischen Komponisten Joseph Vranken (Haag). Die Komposition ist auf gregorianischen Motiven von Weihnachtsgesängen aufgebaut und sehr geschickt gearbeitet. Neben dem Hauptmotiv „ein Kind ist uns geboren" treten mehrere Nebenmotive auf: Das Gloria in excelsis Deo", das „Sternenmotiv" und das Herodesmotiv. Die Rezitative sind einfach gehalten; unter den Arien steht wohl die vom Bariton gesungene „ein Mutterherz ist wie ein Schrein" an erster Stelle. Die Chöre zeigen durchweg den feinsinnigen stilgerechten Musiker, der auch das Orchester gut zu gebrauchen versteht. Die alte Kirchenmusik gab dem Komponisten das Vorbild zu seinem von tiefreligiöser Empfindung beseelten Werk, durch das unsere Kirchenmusik eine bedeutsame Bereicherung erfahren hat. Die Aufführung selbst, bei der der Komponist persönlich mitwirkte, ward unter Herbert Schönborns verständnisvoller sicherer Leitung zu einem vollen künstlerischen Erfolg für alle Mitwirkende. Lusie Schmidt (Sopran) und Pfarrer Menzel (Bariton) waren gute Solisten.
Dr. Germer.

KARLSRUHE. Uraufführung. Die Grundlagen von Juan Manéns vieraktiger Oper „Nero und Akte" stammen wohl aus seiner „Akte", die vor etwa 20 Jahren in Dresden zur Uraufführung kam. Zu diesen Rudimenten stark italienischer und Wagnerischer Musik gesellen sich jetzt Einlagen, die dem Ganzen einen modernen Anstrich geben; aber beide Bestandteile sind nicht ineinander verarbeitet, sondern laufen aneinander vorbei, nebeneinander her, und so hat sich eine sonderbare, uneinheitliche Mischung ergeben, die Stillosigkeit bedeutet. Eine vollkommen epigonenhafte Komposition, die alles nur Mögliche zu bieten wünscht: ein Schlager-Liebesduett zur Krönung des ersten Aktes, der höchst ungeschickt mit einem endlosen Monolog beginnt, Ballet mit pompöser Musik, Kommunionsunterricht (Apostel Markus-Akte), Taufszene in den Katakomben, Brand Roms, Aufruhr, Mord und Todschlag — und doch kommt man nicht aus der musikalischen Langweile heraus; da hilft nicht Puccini, nicht Parsifal, nicht atonale Verrenkung. Diese ganze Angelegenheit ist äußerliche Theatermusik, ohne doch Zug und Schmiß mit Bühnenwirksamkeit zu besitzen, nichts vermag den Beweis zu liefern, daß hier eine innere Notwendigkeit, ein musikalisch künstlerischer Zwang zur Tat vorlag. Die Oper ist gemacht und nicht geschaffen. So

wenig mich im Konzertsaal Manéns Interpretation des Mozartschen Violinkonzerts D-Dur überzeugen konnte, so ungerührt ließ mich seine Leistung als Komponist im Landestheater. Den Geist vertrat die Technik und der Mangel an Ideen war das einzig Einheitliche, das die vier öden Akte unter sich verband.

Im Konzertsaal des Konservatoriums warb Dr. K. Anton (Mannheim) in einem enkomiastischen Vortrag für die Kompositionen des Wieners Werner Jüllig und des Mannheimers Dr. Willi Gernsheim, die sich dann in verschiedenen Proben als Pianisten vorstellten, von Frau Leonore Gernsheim (Geige) und M. Schleich (Sopr.) sympathisch begleitet. Jüllig brachte Humoresken für Klavier, eine Geigensonate, Arie für Geige-Klavier: das Tänzerische liegt ihm besonders. Das Klavier ist sein Instrument. Brahms, Schönberg, Schreker halten ihn noch zu stark in Bann. Aufs Vokale ist Gernsheim eingestellt, er freier in Form und Auffassung, nicht so sehr wie Jüllig im Epigonentum haftend. Seine Lieder geben sich frei von Künstelei; neues bringen sie nicht. Der Abend fand freundliche Aufnahme. Dr. K. Prz.

MEININGEN. Wie alljährlich, so hat auch in dieser Saison unsere Meininger Landeskapelle (ehemalige Hofkapelle) einen vollständigen Abend Werken lebender Komponisten gewidmet. Als erste Neuheit stand eine Suite aus dem Ballett „Schmetterlinge" von Johannes Andersen auf dem Programm. Andersen ist Däne und ein Schüler Karl Nielsens. Aus seinem Ballett „Schmetterlinge", das 1926 in Kopenhagen starken Erfolg davontrug, hat der Komponist eine 6sätzige knappgeformte Suite zusammengestellt, deren herblieblicher Charakter, in gutem Sinne neuzeitlich, insbesondere auch in seiner rhythmischen Gestaltung, an Brahms erinnert. Die teilweise wirkungsvolle Verwendung der Bläser ist ein besonderer Vorzug der Suite. — Die zweite Uraufführung, ein Variationenwerk: „Aphorismen" des 24jährigen Hans Uldall, einem Schüler G. Schumanns und H. Kauns, verrät in jeder Beziehung ein überaus starkes, aber noch heftig gärendes Talent. Ein keckes, frisches Thema gibt den Vorwurf zu etwa 15 skizzenartigen Bildern. Ihre knappe Form einesteils und die mit leidenschaftlichem Feuer bis zur höchsten Entfaltung des Klangkörpers gesteigerte Instrumentation schlagen den Hörer in Bann. Man staunt, mit welcher Leichtigkeit und Kühnheit der jugendliche Künstler die technischen Mittel des Kontrapunktes beherrscht und anwendet. Dabei ist ihm überall eine reich quellende Melodik und blühende, teilweise sogar kühne Harmonik zu eigen. Kurz, Musik, die mit der Glut eines feurigen Herzens geschrieben ist. Über die etwas gleichförmige Art der Taktwahl (fast alle Sätze im $^3/_4$ Takt) sieht man gerne hinweg, obwohl ein öfterer diesbezüglicher Wechsel das Ganze zweifellos noch reizvoller gestalten würde. — Als dritte Uraufführung war die neueste Sinfonie (A-Moll) von dem 1874 in Gotha geborenen Friedrich Schuchardt zu hören. Von ihm liegen bereits einige Opern, größere Chorwerke und Sinfonien vor. Sein Werk läßt überall Ernst und heißes Bemühen erkennen, doch kann es nicht erwärmen und befriedigen, wieviel mehr gar begeistern. Offenbar übersteigt die Form der Sinfonie die Kräfte des Komponisten. Die Themen sind zum Teil recht unglücklich gewählt und wenig originell. Die Durchführung hat endlose gleichförmige Wiederholungen, wodurch die Sätze, namentlich der zweite, zur unerträglichen Länge werden. Auch die Instrumentierung zeigt große Schwächen und läßt deutlich erkennen, daß seine Mittel nicht ausreichen, um zu überzeugen. Alles in allem: ein ernstes Wollen, dem aber unverkennbar Grenzen gesetzt sind. Der Komponist leitete sein Werk selbst. Für die beiden andern Werke setzte sich Kapellmeister H. Bongartz mit großer Liebe ein. Weiter hörten wir an dem Abend drei Sätze aus der Serenade D-Dur op. 35 von unserem heimischen Komponisten Adolf Menzel zum erstenmal, ein Werk, auf das wir an anderer Stelle noch zurückkommen. O. G.

MÜNCHEN. Das Ballett aus dem amerikanischen Leben „Wolkenkratzer", mit dem der in Chicago ansässige Komponist John Alden Carpenter zum ersten Male auf eine deutsche Bühne gelangte, ist zum mindesten eine durchaus unterhaltsame Angelegenheit, die Ohr wie Auge in gleicher Weise in Beschlag nimmt. Die Vision der Weltstadt wird in dieser Pantomime unter Verzicht auf eine eigentliche Handlung in ein wogendes Bewegungsspiel gelöst, das zwischen den beiden entscheidenden Polen des modernen amerikanischen Treibens, Arbeit und Vergnügen, in lärmender Diesseitigkeit hin und herpendelt. Wenn sich der phantastische Vorhang, hinter dem sich anfangs die Szene verhüllte, geteilt hat, beobachten wir zuerst die Arbeiter beim Bau des Wolkenkratzers, folgen ihnen dann, wenn die schrillende Pfeife den Feierabend angezeigt hat, am Arm ihrer kurzberockten Mädchen auf den Rummelplatz mit seinen Toborganen, Riesenrädern, Achterbahnen, Schaubuden und Tanzlokalen: das Leben, nur einmal vom Erinnerungsbild der Arbeit kurz durchzuckt, schwillt zu betäubendem Rausche, aus dem die Feiernden am Morgen der Ruf zu neuer Werktätigkeit reißt. Die furchtbare Mechanisierung des in unerbittlichem Gleichtakt dahinstampfenden Großstadtlebens, das seinen Geschöpfen täglich je eine Kontrollmarke für den Arbeitsplatz und eine Eintrittskarte für den Vergnügungsplatz ausstanzt: in diesem zu seinen äußersten phantastischen Möglich-

keiten gesteigerten Zeitbilde findet dies nivellierende Gesetz ein eigenartiges und zwingendes Gleichnis, das naturgemäß, sinnt man ihm tiefer nach, eher bedrückt als erhebt. Es ist ein Spiel jener namenlosen, durch den Gleichmachertrieb eines stofflich bestimmten Zeitalters vom letzten Rest des Persönlichen entkernten Massen, aus deren Strome sich lediglich die melancholische Chaplinade eines armen, von seinen Heimatgefilden träumenden „With Wing", des schwarzen Straßenkehrers, zu individuellem Dasein befreit.

Carpenter hat dieses Tanzspiel, dem sichtbar manche Anregungen vom Film und der Revue her zugeflossen sind, mit der grellen Buntheit einer vor allem in der Sicherheit der Instrumentierung sehr gekonnten Musik begabt und damit gewissermaßen eine musikalische Ethymologie des „Jazz" vom einfachen, fokloristisch reizvollen Negertanz bis zum internationalen Rauschgift betäubungssüchtiger Großstadtexistenzen gespendet. Im Orchester triumphieren Bläser und Schlagzeug (für die Poesie des Streicherklanges ist in dieser Partitur kein Platz!); Saxophon und Banjo, Melodienfetzen beliebter Schlager vom Großstadtboden aufsammelnd und verarbeitend, kreischen den heiseren Triumph zivilisatorischen Lebensgefühls in die Welt. Dieser „Extrakt" des modernen Amerika stellt sich, ausgenommen die von schwermütigen Chorgesängen umdämmerte Negerszene, als eine zwischen Spannung und Entspannung taumelnde Unrast dar, die symbolisch durch die an beiden Seiten der Bühne angebrachten, bald in rotem, bald in grünem Licht erglühenden Verkehrssignale versinnbildlicht wird.

Die Aufführung der als Zeitausdruck sehr beachtlichen Jazzphantasie, die dekorativ von Leo Pasetti, choreographisch von Heinrich Kröller und musikalisch von Paul Schmitz mit einem echt amerikanischen, zum Äußersten gestrafften „Tempo" betreut wurde, erregte starke Anteilnahme des Publikums, die sich am Schlusse in lebhaften Beifall wandelte. Der Komponist konnte persönlich den Dank für die freundliche Aufnahme seines Werkes abstatten. Dr. Wilhelm Zentner.

OLDENBURG. Im Rahmen des 5. Anrechtskonzertes mit dem Programm: Schönberg, Kammersinfonie; Respighi, Concerto Gregoriano (Solist Hermann Diener-Heidelberg) kam Berthold Goldschmidts Ouvertüre zu einer komischen Oper zur Uraufführung. Mag man auch in dem Werke — es trägt die Opuszahl 6 — Parallelen zu Mahler und Stravinsky finden, so ist ein eigener Wille doch unverkennbar.

Als flüchtige Angelegenheit erscheint das kurze formal dreiteilige Stück — aber in seiner spritzigen, geistreichen Art — kurz: seinem Esprit — eine Unterhaltung der man immer wieder gerne folgt. Landesmusikdirektor Ladwig führte das dirigiertechnisch nicht ganz einfache Werk zu größtem Erfolge. Es mußte wiederholt werden.

Dr. F. Uhlenbruch.

WEIMAR. Zwei Uraufführungen: „Don Juans Sohn" von H. Wunsch und „Ol-Ol" von Tscherepnin.

Es ist eine verdammte Zeit für den charakterfesten Kritiker, diese „Epoche des Übergangs", die „künstlerische Krise" (die man manchmal als schöpferisches Asthma bezeichnen möchte!). Ist es Musik, mit welcher man zum ersten Male erfreut werden soll, so hat man fast immer die unangenehme Empfindung, daß der Erzeuger derselben die Dissonanzen seines Tonfarbkastens weder musikalisch noch ästhetisch rechtfertigen kann. Ist es gar eine Oper, oder ein verwandtes Kunstwerk, so tritt gar zu oft eine jämmerliche Öde der Sprache und eine sinnlose Handlung zutage. Dies meine Befürchtungen vor dem ersten Eindrucke. Sie waren bei beiden Werken (leider) nicht ganz unberechtigt. Immerhin kann vor allem bei Wunsch von einem beachtlichen Schritt zur Höhe gesprochen werden. Seine Oper „Bianca", die ja auch hier ihre Uraufführung erlebte, hinterließ einen sehr starken Eindruck seines vornehmen, ernsten Künstlertums, seiner großen Linie in musikalischer und dramatischer Hinsicht. Wunsch schreibt einen guten Stil für großes Orchester; warum jetzt auf einmal „Kammeroper" und „Kammerorchester?" Eine intime und delikate (man verzeihe mir die Fremdwörter, sie allein treffen den gewollten Sinn) Kunstgattung in unserer Zeit der Massenpsychose und des Bombastes zu pflanzen und zu pflegen, ist ein heikles Unterfangen! Hier war der Wunsch der Vater des Gedankens! Prächtige Stellen aber gibt es (Szene bei Ximena), die von großem Können sprechen. Der Schluß ist ein sehr blasses Fragezeichen — schade, der hinterläßt einen unglücklichen Eindruck.

Tscherepnin ist ein echter Sohn des Landes mit der großen Sentimentalität und der großen Geste. Seine Musik ist groß angelegt, viel zu groß für die ach! so ärmliche Handlung. Er spießt Mücken auf Schwerter und setzt Sonnen in lächerlich kleine Stallaternen. Ob dem Komponisten der „Eugen Onegin" seines großen Bruders Tschaikowsky bekannt ist? — Oft hört man: „Man sollte eine Zwittererscheinung wie die Oper ablehnen!" „Nein, sage ich, die Oper ist der Prüfstein des Genies, hier erst zeigt sich, wer Sprache und Musik meistert! Zugegeben, daß sie in russischer Sprache besser wirkt; die Übersetzung jedenfalls ist mehr als einmal „fade". Trotz der offenbaren Schwächen beider Werke war die Aufnahme gut. Bei der künstlerisch hochstehenden Spielleitung unsres Generalintendanten, Dr. F. Ulbrich, und der sicheren,

von tiefem Einfühlen zeugenden musikalischen Leitung Dr. Praetorius' trat bei beiden Werken das, was den inneren Wert darstellt, so hervor, daß die Schönheitsfehler in den Schatten fielen. Dazu eine erlesene Auswahl von Kräften auf der Bühne: Hans Grahl (Ramido), Hans Bergmann (Anselmo), Livia Schmidt (Estella), Elsbeth Bergmann-Reitz (Juana) und Gerda Wolfson (Ximena). Auch die Solisten des Kammerorchesters waren hervorragend. In „Ol-Ol" sang in meisterhafter Darstellung Priska Aich die Titelrolle, Frau Poensgen gab ihr Bestes in der Rolle der Eudoxia. Eine prächtige Leistung bot auch Walter Favre als Nikolaus und schließlich seien noch Xaver Mang und Karl Heerdegen besonders genannt, deren Leistung hervortrat. Man müßte eigentlich aber alle nennen, die eine nicht leichte, anstrengende Aufgabe hatten, wozu auch Chor und Orchester zu rechnen sind.

In Hermann Wunsch haben wir ein starkes Talent, von dem noch manches Gute zu erwarten ist; ob Tscherepnin weiß, wie er das Steuer halten muß, um alle Klippen zu umsegeln, das wage ich vorerst noch zu bezweifeln. E. A. Molnar.

Weitere Berichte s. S. 177

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Unter dem Titel „Sämtliche Passionen Bachs" veranstaltet Maximilian Albrecht, Freiburg i. B., mit seinem Chor eine Bachfeier, die folgendes Programm aufweist: 30. März. Johannespassion, ungekürzt, mit Kammerchor und Orchester. 3. April: Vortrag über die Lukaspassion (Problem der Echtheit; diese Frage ist denn doch allmählich entschieden, also kein Problem mehr) und Markuspassion (Trauerode) mit musikalischen Erläuterungen. 6. April: Matthäuspassion, ungekürzt, mit großem Chor und Orchester.

In Magdeburg will man Anfang Juni ein Mitteldeutsches Musikfest veranstalten, bei dem verschiedene Dirigenten und auch ein fremdes Orchester mitwirken sollen.

Am 21. und 22. April findet in Luzern das Schweizerische Tonkünstlerfest statt. In zwei Orchester- und einem Kammerkonzert kommen Werke von C. Beck, R. Vuataz, Ph. Nabholz, K. H. David, H. Gagnebin, L. Piantoni, H. Haug, W. Burkhard, R. Laquai, A. Honegger, W. Schulthess, Schoeck, L. Balmer, P. Maurice, W. Geiser, J. Dupérier und H. Huber zur Aufführung.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Eine Reichstagung der Gruppe „Musiklehrer, Organisten und Chordirigenten" des Deutschen Musiker-Verbandes fand am 20. und 21. Januar d. J. in Berlin statt. Nach einem aufschlußreichen Referat des Verbandskunstwarts A. Jahn-Berlin über „Staatsaufsicht und Musikunterricht" gelangte eine Entschließung einstimmig zur Annahme, in der auf die gegenwärtig noch außerordentlich unbefriedigenden Verhältnisse im Musiklehrwesen hingewiesen und die Schaffung einer reichsgesetzlichen Grundlage für die gleichmäßige Regelung des Musikunterrichtswesens in allen Ländern gefordert wird. Des weiteren wird als dringend notwendig bezeichnet, daß, solange eine reichsgesetzliche Grundlage nicht vorhanden ist, die Länder sich über möglichst einheitliche Richtlinien für die staatl. Aufsicht des Musikunterrichtswesens — unter mitbestimmender und mitverantwortlicher Mitwirkung der zuständigen Berufsorganisationen — und unter Einbeziehung der Chorleitertätigkeit verständigen mögen. Hinsichtlich des Preuß. Erlasses vom 2. Mai 1925 betreffend den Privatunterricht in der Musik wird u. a. die Verpflichtung der staatl. Musikberater gefordert, nur in ständiger Zusammenarbeit mit den zuständigen Berufsorganisationen ihre Tätigkeit auszuüben; ferner, daß die jetzt verlangte jährliche Erneuerung des Unterrichtserlaubnisscheines beseitigt wird, ein Widerruf der Erlaubnis überhaupt nur zulässig sein soll, wenn in der Person des Berechtigten ein wichtiger Grund gegeben ist; daß zu den Prüfungen Vertreter der Berufsorganisationen hinzuzuziehen sind, sowie daß Instrumental-Unterricht nicht Lehrfach an den allgemeinen Unterrichts- und Bildungsanstalten sein soll. — Die Tagung beschäftigte sich sodann noch eingehend mit Fragen der Musikerziehung.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht wird gemeinschaftlich mit dem bayrischen Kultusministerium und der Stadt München die nächste VII. Reichsschulmusikwoche vom 15.—20. Oktober in München veranstalten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Vereinigung schaffender Tonkünstler Österreichs ist geschlossen dem Österreichischen Komponistenbund beigetreten. Gleichzeitig wurde durch diesen eine Musikkommission eingesetzt, der die Beurteilung der für den Wiener Rundfunk eingesandten Werke obliegt.

Von der Grenzmärkischen Gesellschaft zur Erforschung und Pflege des Heimatgesanges ist ein Volksliedarchiv für Posen-Westpreußen begründet worden.

Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer wird seine diesjährige Tagung in Verbindung mit der Feier seines 25jährigen Bestehens vom 1.—6. Oktober in Darmstadt abhalten.

Unter dem Titel „Film-Musik-Union" haben sich eine Reihe deutscher Musikverlagsfirmen vereinigt, um u. a. die Herausgabe praktisch und künstlerisch wertvoller Film-Illustrations-Musik zu betreiben, sowie die Komposition originaler Film-Musiken anzuregen.

In Leningrad hat sich eine wissenschaftliche Gesellschaft zur genetischen Erlernung des Musikerberufs gebildet.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Am 9. Februar feierte der Berliner Musikforscher Prof. Dr. Max Seiffert in vollster Rüstigkeit seinen 60. Geburtstag, ein Mann, dem nicht nur die engere Musikforschung, sondern auch breitere Musikkreise zu

besonderem Dank verpflichtet sind. Dies vor allem hinsichtlich der Aufführungspraxis der Musik des Generalbaß-Zeitalters. Wenn heute über diese Fragen ziemliche Klarheit herrscht und ordnungsgemäße Aufführungen dieser Zeit nach Seite der Besetzung usw. sich einigermaßen durchgedrückt haben, so ist dies nicht zum wenigsten Seifferts Verdienst, der sowohl durch Aufsätze klärend wirkte wie er aber auch durch seine vielen praktischen Bearbeitungen den Musikern das nötige Material reichte. Daß Seiffert zu den Vorkämpfern Händels gehörte, möge ebenfalls bemerkt werden. Weiterhin ist er aber, wofür ihm die Nachwelt noch besonders dankbar sein wird, einer der sorgfältigsten Herausgeber alter Musik, wie zahlreiche Bände der Denkmäler deutscher Tonkunst mit wichtigster Musik nur durch seine archivalische Forschertätigkeit — Seiffert arbeitete auf lange Sicht, mancher Band ist das Ergebnis jahrzehntelanger Tätigkeit — möglich geworden sind. Zu bedauern bleibt, daß der zweite Band seiner trefflichen Geschichte der Klaviermusik nicht zum Abschluß gelangte. Aber auch dies ist für Seiffert bezeichnend. Nie hat er etwas zu geben versucht, was seiner besonderen Forschernatur nicht wirklich entsprach. Von Herzen wünschen wir denn auch diesem sich begrenzenden, trefflichen Forscher ein weiteres arbeitsfrohes Leben.

Am 7. Februar wurde Prof. Hugo Rüdel, der Dirigent des berühmten Berliner Domchors, 60 Jahre alt. Ursprünglich Hornist, wurde Rüdel ob seiner besonderen Fähigkeiten vom Grafen Hochberg zur Leitung des Opernchores herangezogen, zu der sich im Laufe der Jahre noch diejenige des Hochschulchors und nach dem Tode H. Prüfers die des Domchors gesellte. Rüdels hervorragenden chorerzieherischen Talente machte sich auch Bayreuth zunutze, dessen Festspielchöre er heute noch leitet.

Hermann Bischoff, der bekannte Münchener Komponist und Schriftführer des Allgem. Deutschen Musikvereins, wurde unlängst 60 Jahre alt. Als Komponist gehört Bischoff zur Rich. Straußschen Schule. Lieder, verschiedene sinfonische Dichtungen, zwei Sinfonien und jüngst ein wirkungsvolles Orchester-Rondo sind von ihm bekannt geworden.

Kapellmeister Albert Meyer, St. Gallen, wurde 80 Jahre alt.

Musikdirektor Knabe in Soest, ein verdienter Musiker Westfalens, wurde 80 Jahre alt. Knabe, der u. a. ein Choralbuch herausgegeben hat, ist heute noch kompositorisch tätig.

Oskar Oehler, der um die Entwicklung des Klarinettenbaus verdiente Berliner Instrumentenmacher, wurde 70 Jahre alt.

Franz Wild, Chorkomponist in Dortmund, wurde 60 Jahre alt.

Waldemar Meyer, der einst sehr gefeierte Violinvirtuose, ein Schüler Joachims, beging in vollster Rüstigkeit seinen 75. Geburtstag. Erlebnisse und künstlerischer Werdegang hat der Künstler in sympathisch geschriebenen „Lebenserinnerungen" niedergelegt.

Unser Mitarbeiter Josef Fligl, der bekannte Budapester Klaviervirtuose und Musikschriftsteller, begeht am 7. März seinen 60. Geburtstag. In Gesellschaft allererster Künstler bereiste er durch Jahrzehnte die Welt und konzertierte in den größeren Städten des In- und Auslandes und erntete als Solist und Kammermusiker und Klavierbegleiter viel Erfolg. Daneben trat er schriftstellerisch mit musikwissenschaftlichen Aufsätzen, Skizzen, Plaudereien u. a. hervor. Während des Weltkrieges erwarb er sich durch Veranstaltung unzähliger Konzerte für Kriegsfürsorgezwecke große Verdienste.

Am 5. Februar beging Geheimrat Henri Hinrichsen, der Inhaber des Musikverlages C. F. Peters in Leipzig, seinen 60. Geburtstag. Geheimrat Hinrichsen ist seit 1894 Teilhaber und seit 1901 Alleininhaber dieses weltbekannten Musikverlages, den er auf seiner Höhe zu halten verstanden hat, wie er ihn auch weiter auszubauen vermochte. Unter seiner Leitung wurden mit modernen Meistern, mit Reger, Mahler, Pfitzner, Arnold Mendelssohn, Niemann, Karg-Elert, Graener — um nur einige zu nennen — Verbindungen angeknüpft, wie auch fast alle Gesänge von Hugo Wolf für die Edition Peters erworben worden sind. — Die Stadt Leipzig schätzt in dem Sechzigjährigen den bedeutenden sozialen Vorkämpfer, der seinen Namen — insbesondere durch die Errichtung der Frauen-Hochschule und durch seine entscheidende Hilfsaktion beim Erwerb der berühmten Heyerschen Musikinstrumentensammlung für die Universität — mit der Geschichte der Stadt für alle Zeiten verbunden hat. — Ihm persönlich ist auch das weitere Bestehen der von Dr. Abraham begründeten Musikbibliothek Peters zu danken, die er, als in den Inflationstagen das dafür ausgesetzte Vermögen zusammenschmolz, des weiteren selbst erhielt. Dem Jubilar nachträglich unsere besten Glückwünsche.

Todesfälle:

† Richard Gervais, der 35 Jahre in Burgdorf wirkende Musikdirektor, in Mannheim im Alter von 80 Jahren.

† Der Breslauer Komponist Amadeus Wandelt mit 67 Jahren.

† Kapellmeister Ferdinand Neisser, Eisleben, mit 62 Jahren. Dem lange Jahre in Helsingfors wirkenden Dirigenten wurde eine ungewöhnliche Dirigentenbegabung nachgerühmt. Das Musikleben seiner Vaterstadt Eisleben hat ihm vieles zu verdanken.

† Die Opernsängerin Therese Singer, ein ehemals gefeiertes Mitglied der Berliner Komischen Oper, in Florenz mit 70 Jahren.

† Aurel Kern, der hervorragende Budapester Tondichter und Musikkritiker, mit 56 Jahren. Kern war auch Direktor des dortigen National-Konservatoriums und leitete das Kgl. Opernhaus. Seine Gattin nahm sich am Tage des plötzlichen Dahinscheidens ihres Mannes das Leben aus Gram über den raschen Tod. Kern war u. a. ein Begründer des Budapester Mozart-Vereins.

Berufungen:

Dr. Herm. Halbig, bisher Privatdozent in Heidelberg, als Prof. für Gregorianik an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg.

Prof. Dr. Johannes Wolf zum Nachfolger Prof. Wilh. Altmanns als Direktor der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek. Wolf ist schon lange einer der besten Kenner der ungezählten Schätze der Berliner Musikbibliothek.

Ernst Kurth, der bekannte Brucknerbiograph, zum ordentl. Professor an der Universität Bern.

Paul Dukas, der französ. Komponist, zum Professor für Komposition an das Pariser Konservatorium.

Dr. Heinrich Besseler, bisher Privatdozent an der Universität Freiburg, als Nachfolger Prof. H. J. Mosers auf den Heidelberger musikwissensch. Lehrstuhl. Er tritt sein Amt am 1. April an.

Zum Prof. ernannt wurden die Lehrer der Münchener Akademie der Tonkunst: Gustav Geierhaas, Dr. Karl Blessinger, Josef Suttner, Ludwig Jäger und Gustav Kaleve.

Ben Esser und Dr. Jos. Klövekorn, Dozenten für Musik an der Universität Bonn, zu Professoren daselbst.

MD. Walter Armbrust, Eisenach, zum Dirigenten der Gothaer Liedertafel, einer der ältesten und größten Chorvereinigungen Thüringens.

Arnold Schering als Nachfolger Herm. Aberts zum 1. Vorsitzenden der Händel-Gesellschaft.

Karl Lustig, Graz, zum Intendanten des Augsburger Stadttheaters, als Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Intendanten Häußler.

Die Pianistin Irmgard Gorges-Grippain als Lehrerin der Ausbildungsklasse für Klavier an das Vogtsche Konservatorium zu Hamburg.

Kapellmeister A. Melichar, Berlin, zum 1. Chormeister des Lehrergesangvereins Neukölln als Nachfolger des † Prof. Moldenhauer.

Erich Waetzold, der geschätzte Violinpädagoge, ein Mitglied des Schachtebeck-Quartetts, als Lehrer für Violine an das Zschochersche Musikinstitut (Direktor Th. Raillard) in Leipzig.

Käte Grundmann wurde nach London verpflichtet, wo sie mit der französischen Pianistin Jehanne Chambard ein Recital in der Wigmore Hall gibt.

PREISAUSSCHREIBEN

Die Musikblätter des „Anbruch", Wien, schreiben zwei Preise von je 1000 Mark für neue Opernbücher für abendfüllende Opern aus. Näheres durch die Universal-Ed., Wien.

Kompositionen (Gesang, Kammermusik, Orchester), denen eine sportliche Idee zugrunde liegt, können für die IX., dieses Jahr in Amsterdam stattfindende Olympiade eingereicht werden. Preis: die Olympische Ehrenmedaille in vergoldetem Silber, Silber und Bronze. In Frage kommende Werke sind an die betreffende Jury, die in jedem Lande dafür gebildet werden soll, einzureichen. Die Jury wird nach Sichtung des eingelaufenen Materials die preiswürdigen Arbeiten an das internationale Preisgericht weiterleiten.

Für das internat. Schubert-Preisausschreiben (für Deutschland zuständig: Genossenschaft deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58) ist der Einsendungstermin bis zum 30. April d. J. verlängert.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Zwickau. In einer von F. Thalemann veranstalteten musikalischen Abendfeier in der Moritzkirche kamen Kaminskis Choralsonate, H. Roths Präludium, Chaconne und Doppelfuge, J. Meßners Improvisation op. 19 über ein Thema von Bruckner und drei Lieder von J. Engelmann (Solist: H. Kunz) zur örtlichen Erstaufführung.

— Strawinsky hat eben ein Requiem beendet.

— Die größte Orgel der Welt ist die neue Orgel im Dom zu Passau, die zu Pfingsten d. J. eingeweiht werden wird. Sie hat 17000 Pfeifen und fünf Manuale.

— In Essen kam es anläßlich der dritten Aufführung der Oper „Antigone" von Honegger zu lebhaftem Protest von seiten des Publikums, so daß GMD. Schulz-Dornburg die Vorstellung unterbrechen und die Zuhörer zu Ruhe und Toleranz ermahnen mußte.

Furtwängler sprach sich bei seinem Aufenthalt in England einem Vertreter des „Manchester-Guardian" gegenüber sehr skeptisch über die moderne Musik aus. Er glaubt zwar, daß der heutige Niedergang durch eine neue klassische Periode abgelöst werde, bisher hätten aber diesbezügliche moderne Bestrebungen noch nichts Entscheidendes herbeigeführt.

— Unter dem Vorsitz des Musikhistorikers Bergmanns, Mecheln, und des Kanonikus von Nuffel, Mecheln, hat sich ein Ausschuß gebildet, der sich mit der Wiederauffindung vergessener flämischer Musik des 16. Jahrh. befaßt. Ihr Interesse gilt vor allem Philipp de Monte, dem großen Zeitgenossen von Orlandus Lassus. Zwei Messen de Montes kamen bereits zur Wiederaufführung, auch weltliche Kompositionen dieses Meisters werden demnächst von der Truppe „Vlaamsche Volkstooneel" vorgetragen, die damit auch Deutschland besuchen wird.

— In Genf ist die Hälfte aller Berufsmusiker arbeitslos. Beim finanziellen Zusammenbruch des Stadttheaters verloren 30 Orchestermusiker ihre Stellung.

— Albert Schweitzer, der berühmte Bachforscher, Arzt und Philosoph, kehrt im Frühjahr nach Europa zurück, um dort eine Reihe Bach-Konzerte zu geben, deren finanzieller Ertrag seinem Krankenhaus in Lambarène (französ. Äquatorial-Afrika) zugute kommen soll.

— Die Kruzianer unter Prof. Otto Richter haben eine erfolgreiche Konzertreise nach Holland hinter sich, auf der vor allem Werke Bachs und Arnold Mendelssohns gesungen wurden.

Unter der Bezeichnung „Tönende Operngeschichte" wird am Leipziger Rundfunk an etwa zehn bis zwölf Abenden die Entwickelung der Oper vorgeführt, und wenn die Wahl der Werke besonders aus dem 17. Jahrhundert etwa beanstandet werden könnte, ist das Unternehmen trotzdem überaus verdienstlich, zumal Werke zur Aufführung gelangten, die denn doch auch auf der Bühne wieder einmal geboten werden sollten. So ganz besonders die Vestalin von Spontini, ein Werk, das vermöge seiner oft geradezu klassischen Linien heute stärker überzeugen würde als noch vor zwanzig Jahren. Es fließt aber überhaupt mehr Blut in der Oper als die neuere Operndarstellung anerkennt. Das Werk wurde als Beispiel der Nachfolge Glucks geboten, von dem die Alkeste gewählt worden war. Die von Kapellmeister Szendrei geleiteten Aufführungen stehen, auch im solistischen Teil, auf sehr beachtlicher Höhe, wie es sich denn überhaupt als nötig erweist, auf die musikalische Tätigkeit gerade dieses Senders einmal näher einzugehen.

Der Violinist Prof. Reitz (Weimar) spielte im Leipziger Rundfunk das von Prof. L. Schiedermair gefundene und in seinem Buch „Der junge Beethoven" veröffentlichte Bruchstück eines Violinkonzertes in C-Dur von Beethoven in einer geschickten Vervollständigung des ersten Satzes. Die Arbeit der Vervollständigung lohnte, obwohl Beethovensche Züge nur spärlich zu finden sind.

Musikberichte aus deutschen Städten

AUGSBURG. Im reich flutenden Leben Augsburgs bildete die Jubiläumswoche zur Feier des 50jährigen Bestehens des Stadttheaters ein besonderes Ereignis (26. 11. bis 4. 12.). Den Auftakt gab ein von Pfitzner dirigiertes Konzert, in dem auch sein von Dawydoff glänzend gespieltes Klavierkonzert, dessen Strecken schöner originaler Musik wieder aufhorchen ließen, und drei Orchesterlieder „Lethe", „Der Trompeter" und „Klage" zur Aufführung gelangten. Die Oper brachte „Fidelio", mit dem im Jahr 1877 der prächtige Musentempel eingeweiht wurde, „Figaros Hochzeit", „Meistersinger", Pfitzners „Armen Heinrich" und unter der Stabführung E. Pollaks-Hamburg Tristan als einen Abschluß, der unvergeßlich sein wird. Ward hier durch den Dirigenten doch das eigentlich Selbstverständliche einmal zur lebendigen Tat: die von Wagner für die Oper und insbesondere für seine Musikdramen dringend geforderte Herrschaft des gesungenen Worts — als Träger der dramatischen Idee — über den Orchesterpart. In der etwas reichen Schar erster Gäste waren indessen solche, die früher ihre Laufbahn hier begannen, so Scheidl (Berlin), Taucher, Burg (Dresden), Erl, Ziegler (Frankfurt). Vom eigenen Personal hielten mit den Gästen bestens Linie Elisabeth Delius, El. Ott, Irene Karmann, Marg. Melamet, die Herren Nicolini, Burrow und Kremer, als Dirigenten Bach und Tutein. Die gesamte Regie führte der die Augsburger Bühne schon seit 25 Jahren leitende Intendant C. Häusler. Wie schon früher an dieser Stelle betont, bringt die Stadt Augsburg für die Kunst außergewöhnliche Opfer, hauptsächlich mit aus Initiative des Oberbürgermeisters Deutschenbauer und des 2. Bürgermeisters Dr. Ackermann.

Kurz vor der Festwoche ging hier „Jonny spielt auf" in Szene. Gottlob wurde dieses Produkt gräßlicher Kunstverirrtheit sehr kühl aufgenommen, mit großem Interesse jedoch Tschaikowskys (sehr gut aufgeführte) „Pique Dame", die ja zweifellos bedeutende musikalische Werte enthält. Einen dankbaren Boden fand auch Adams „Wenn ich König wär" in der Bearbeitung von Paul Wolf.

Im Konzertsaal hält sich auch hier das Publikum gegenüber dem Spekulativ-Experimentell-Neuen im allgemeinen ablehnend; es kennt allmählich die Namen und schützt sich vor deren Kunst durch Nichterscheinen. Die beiden großen Chorvereinigungen brachten es im ersten Winterhalbjahr nur zu Wiederholungen, der Oratorienverein führte die „Schöpfung", die Liedertafel Verdis Requiem auf. In der Kammermusik betätigten sich neben unsern beiden einheimischen das Wendling-Quartett. Pfitzner, der hier fast Bodenständige, gab mit J. und K. Klein einen Abend eigener Werke. Ein Klavierabend Edwin Fischers löste Begeisterung aus. — C. M. von Webers Jugendmesse erwies sich bei der kirchlichen Aufführung in der hiesigen St. Moritzkirche als auch für den Konzertsaal geeignet. Es steckt viel farbenprächtige und stilechte Musik in ihr.

Im Tonkünstlerverein, der sogar ein Gastkonzert des Münchner Rundfunkorchesters unter Adam und Winter buchen konnte, herrscht ununterbrochen reges Leben. Von seinen eigenen Tonsetzern kamen zu Worte S. Choinanus, M. Herre, K. Wachter, Fr. Klopper mit Liedern, der letztere auch mit einer Cellosonate, P. Frankenburger: Streichquintett, K. Kraft: Violinsonaten, Klavierstücke, G. Heuer: Melodramen (Lenau). Von auswärtigen Komponisten hörte man Matthes-Nürnberg: Lieder, Jul. Kopsch-Berlin: Violinsonate, G. Westermann: Streichquartett, A. Reuß: Violinsonate, G. Rüdinger: Violinsonate im alten Stil, letztere drei von München. G. Heuer.

MAINZ. Der neue Intendant Edgar Klitsch eröffnete die Opernspielzeit mit Händels „Otto und Teophano", dessen Wiedergabe unter Heinz Bertholds musikalischer Leitung die klassische Linie zu wahren wußte und dem Werke nachhaltiges Interesse sicherte. Von Wagneropern, die GMD. Paul Breisach leitete, kamen „Tristan und Isolde", „Rheingold" und „Die Meistersinger" in künstlerischer Fassung heraus. Die Erstaufführung von „Jonny spielt auf" brachte dem anwesenden Komponisten und sämtlichen Ausführenden mehrfachen Hervorruf, doch bei den Wiederholungen sank die begeisterte Stimmung sehr bald in die Nähe des Nullpunktes. Ein dichtbesetztes Haus, an Wochentagen eine seltene Erscheinung, lohnte die sehr gute Neueinstudierung der „Zauberflöte" durch GMD. Breisach und Intendant Klitsch (Inszenierung).

Im ersten Städt. Sinfoniekonzert gab's unter P. Breisach nahezu formvollendet die Orchester-Suite aus der „Bürger als Edelmann" von R. Strauß und Brahms „zweite Sinfonie". Die Erstaufführung der sinfonischen Dichtung „Die Pinien von Rom" und in einem späteren Konzert Honeggers „Pacific 231" riefen unbeabsichtigte Heiterkeit hervor. In den von Direktor Hans Rosbaud geleiteten Sinfoniekonzerten hatten sich Beethoven („2. Sinf."), Mozart („Sinfonia concertante für Violine und Bratsche") liebevoller Pflege zu erfreuen. Emil v. Sauer setzte, im Rahmen eines Konzertes, das Berlioz („Römischer Karneval") und R. Strauß („Sinfonia domestica") brachte, für Chopins „Klavierkonzert" seine bekannte Meisterschaft ein. Die Mainzer Liedertafel trat mit Haydns „Schöpfung" hervor. Die Solisten: Rose Walter-Berlin, Dr. Fz. Fellner-Elberfeld, Alf. Paulus-Dessau,

sowie die Vereinschöre und das Städt. Orchester boten hochstehende Leistungen. Händels „Acis und Galatea" war solistisch mit Emy v. Stetten-Berlin (Sopran), Hans Hoefflin-Mainz (Tenor), Martin Abendroth-Berlin (Baß) hervorragend besetzt. Beide Chorwerke hatten in Kapellmeister Otto Naumann einen liebevollen und kunstverständigen Führer. J. L.

WEIMAR. Bei der wahrhaft erdrückenden Fülle guter Musik, die man uns bis zum Jahresschlusse bescherte, ist eine detaillierte Darstellung auf beschränktem Raume unmöglich. Es sei mir daher gestattet, summarischer als bisher zu berichten. Unser Nationaltheater brachte — wie versprochen — „Jonny spielt auf" und „Cardillac". Die Staatliche Musikschule bot zwei bemerkenswerte Konzerte in ihren Räumen: einen ganz wundervollen, stimmungsreichen Schubert-Schumann-Abend, den das famose Weimarer Trio Hinze-Reinhold, Strub und W. Schulz im Verein mit Frau Prof. Hinze-Reinhold, Frau Strub-Neuffer und Kammermusiker Groß bestritt und unter Leitung des hochbegabten Prof. Strub ein Sinfoniekonzert des Schülerorchesters, in dem man neben Cherubini und Schubert sogar Brahms mit seiner Serenade op. 16 hören konnte. Daß auf der Staatl. Musikschule ein kräftiges Vorwärtsdrängen der Leistungen herrscht, bewies auch der Orgel-Abend der Klasse Martin, den Tilde Wagus durch Wiedergabe wertvoller Marienlieder des Veranstalters krönte. Im II. Sinfoniekonzert kamen Borodin, Tschaikowsky und Miakowski zu Worte; an der Sinfonie des letzteren konnte man lernen, wie erhebend Musik sein muß, die nicht von ihm stammt. Frau Chop-Groenevelt spielte ohne slavische Würze das Klavierkonzert von Tschaikowsky. Besonders zu gedenken ist des Violin-Abends von W. Müller-Crailsheim; ein vorzüglicher, ernster Geiger von hohem Können. Das Reitz-Quartett befestigte seinen guten Ruf mit einem Haydn-Mozart-Beethoven-Abend, und in der Gesellschaft der Musikfreunde spielte Alfred Hoehn mit gewohntem Erfolg. Für 1928 wäre eine weise Beschränkung sehr am Platze; es ist jammerschade, daß so viel wirklich hochstehende Darbietungen infolge einer unnötigen Häufung oft vor leeren Stühlen steigen. E. A. Molnar.

Musik im Ausland

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Ein Mann hat sich wieder einmal im Weichbilde Londons gemeldet, dem der Plan einer ständigen und gleichzeitig volkstümlichen großen Oper in London vorschwebt. London ist wieder einmal aus seinem chronischen Opernschlaf geweckt worden, und zwar von einem Manne, der vor Jahren seine Opernbestrebungen teuer bezahlen mußte. Allein dem Mutigen gehört noch immer die Welt, selbst wenn es nur die Opernwelt ist. Sir Thomas Beecham, der vormalige Operngladiator, hat in der gesamten Tages- und Fachpresse einen geharnischten Aufruf erscheinen lassen, in dem er seinen neuen Opernplan unter neuer feinster Berechnung darlegt. Er will, unter dem etwas politisch angehauchten Namen einer Imperial League of Opera eine ständige National-Oper ins Leben rufen, die so vorzüglich werden soll, wie irgendeine des Kontinents — oder etwa noch besser. Er verlangt zehn Schillinge fürs ganze Jahr von jedem Subskribenten, was ungefähr zwei Pence per Woche beträgt. Dazu braucht er von ganz Großbritannien, einschließlich London mit seinen acht Millionen Einwohnern, nur hundertfünfzigtausend Leute, die ihm den genannten geringen Betrag zeichnen sollen, mit der Verpflichtung, ihm den Anteil bloß für fünf Jahre zu sichern. Hier endet der die „unterstützenden" Mitglieder betreffende Teil des Mandats. Nun spricht er in seinem Aufruf natürlich auch über die ausübenden Mitglieder und schickt sich an, zu beweisen, daß die berühmtesten englischen Tenöre, Baritons, Primadonnen und Altistinnen in fremden Landen festgehalten werden, da wir außerstande seien, sie zu beschäftigen. Alle diese Künstler will er nun durch fette Gagen anlocken, um ihre Dienste für die Imperial League of Opera zu gewinnen. Diesen Opernplan für die Zukunft, der Jahre bedurfte, um zu reifen, hat man schon vor längerer Zeit erwartet, doch erschien er erst vor einigen Wochen. Es hat, wie nicht anders zu erwarten stand, ein zartes Handgemenge gegeben. (Hier bloß als Gleichnis gebraucht.) Die alte Opernlegende von Isidor de Lara ist plötzlich wieder aufs Tapet gebracht worden. Es kamen zuerst aus beiden Lagern gemütliche gegenseitige Presseangriffe, eine Art von „schimpfgemischten" Kosenamen, die sich allmählich lebhafter entwickelten, bis man endlich dort anlangte, wo man ursprünglich sein wollte. Die Auseinandersetzungen wurden immer interessanter für das Publikum und immer heftiger für die Opernrivalen, bis es schließlich zu jenen Ausfällen kam, auf die jedermann bereits spannte. Es war recht unterhaltend, vielleicht auch belehrend, der Stilistik von zwei so geriebenen Opernfechtern, wie es Beecham und de Lara sind, zu folgen, deren Bestrebungen einunddemselben Zwecke galten. Die gesamte Presse öffnete großzügig ihre Spalten, um ihren Lesern doch wieder einmal etwas über unsere, der Geschichte angehörende Opernmisere zu vermitteln. Die ganze Meinungsverschiedenheit in den Anschauungen bestand darin, daß de Lara bloß zwei Millionen Pfunde für seinen Opernplan ver-

(Fortsetzung auf Seite 180)

langt, während Beecham die Kleinigkeit von tausend Pfund Sterlinge per Woche, somit nur fünfzigtausend Pfund per Jahr beansprucht. Ich gratulierte mir aufrichtig, als ich mit Erfolg den arithmetischen Teil dieses Opernfeldzuges studiert hatte, und hoffe, daß von zwei Projekten zum mindesten eines den Sieg davontragen wird.

Während der Opernstreit sich „ruhig" entwickelt, hatten wir einen dreiwöchentlichen Zyklus der British National Opera Company im Golders Green Hippodrome. Die Vorstellungen mit ihrem sehr beschränkten Spielplan standen auf einer gewissen Durchschnittshöhe. Man präsentierte jedoch auch eine für London neue Oper. Eine neue englische große Oper in vier Akten! Man lächelt. Vielleicht mit Unrecht. Warum sollten englische Librettisten und Komponisten nicht auch beweisen können, daß sie das Opernidiom zu beherrschen vermögen?! Allein die Wirklichkeit bewies, daß unter den gegebenen Umständen ein wirklicher Erfolg ausgeschlossen bleiben mußte. Die neue Oper nennt sich „The Leper's Flute", Text von Pan Colvin, Musik von Ernest Bryson. Der Vorwurf ist nicht glücklich gewählt. The „Leper" ist ein Mann, der von einer ansteckenden Krankheit befallen ist. Er wird, nachdem er ein Vermögen mit seiner spanischen Liebe vergeudet hat, von dieser schmachvoll verschmäht. Aus Rache beschenkt er seinen südafrikanischen Nebenbuhler, dem er im Walde zufällig absichtlich begegnet, mit seiner Flöte. Voll Entzücken legt der neue Held die Flöte an die Lippen, um sich etwas vorzublasen und bald darauf liegt er entseelt auf dem Boden. Diese peinliche, nach modernen Begriffen geradezu harrsträubende Handlung, deren Schauplatz Südafrika vor 200 Jahren sein soll, hat nicht einen einzigen Lichtpunkt aufzuweisen. Alles ist grau, wie wenn eine schwere Wolke über dieser Oper hängen würde. Die Musik zeigt den Komponisten als bedeutenden Theoretiker, allein ohne jegliche moderne Opernpraxis. Die Instrumentation ist oft überraschend und untermalt mit beträchtlichem Geschick. Hier dürfte wieder einmal Pélleas und Mélisande als Modell gesessen sein, doch ist Debussys Oper von einer derartig triefenden Langeweile, daß der Flötenmann vielleicht vorzuziehen wäre.

Selbst Musikkritiker haben mitunter gute Ideen. Das bewies jüngst Edwin Evans, einer der gewandtesten Musikkritiker Londons. Er gab in der Aeolian Hall eine neue Art von Rezitals, die er „Causerie Recital" benennt. Das diesmalige Programm umfaßte „Moderne russische Klaviermusik". Evans beginnt seinen freien Vortrag mit der ziemlich umfangreichen Beschreibung von drei oder vier Komponisten, von denen dann Werke durch einen jeweilig dazu ausersehenen Pianisten (beiderlei Geschlechts) zu Gehör gebracht werden. Evans' viermal wiederkehrender Vortrag war sehr

(Fortsetzung auf Seite 183)

unterhaltend und gleichzeitig belehrend, wie auch die Darbietungen auf zwei prächtigen Weber-Grand-Pianos ganz vorzüglich waren. Das nächste „Causerie Recital" betitelt sich: „Bach and Bach" und bringt Werke von Bach, Bach-Tausig, Bach-Liszt, Bach-D'Albert, Bach-Busoni und Bach-Philipp. Die weiteren zwei Recitals nennen sich: „Lieder ohne Worte" und „Sonatine".

Man wird sich keineswegs wundern, daß die Männerwelt stets stärker vertreten ist in den Konzerten, die von den British Women's Symphony Orchestra gegeben werden. Diesmal zeigten sich neunzig Damen — oder sollten wir Grazien sagen? — mit hundertachtzig entblößten Armen. Es war ein Riesen-Streichkonzert. Der sonst gemütlich dreinschauende, doch entschieden energische Dirigent Dr. Malcolm Sargent scheint Disziplin auf sein Panier geschrieben zu haben. Der mitunter erstaunlich stramme Rhythmus rief oft beinahe Bewunderung hervor. Begonnen wurde mit Bach: Brandenburg. Konzert in G, dem Debussys „Danse Savés et Profane" (mit Solo-Harfe) folgte. Es wurde alsdann noch Elgars Introduction and Allegro und die Sérenade in C von Tschaikowsky gespielt. Als Solistin hörte man in beiden Teilen die famose Geigerin Miß Marian Fay. Sie spielte Nardinis Violinkonzert in E-Moll und das Bachsche in E-Dur. Begleitet wurde mit erstaunlicher Diskretion und Dr. Sargent darf stolz auf seine Errungenschaft sein. Man hätte es für kaum möglich gehalten, daß man junge Damen derartig drillen könnte!

Pariser Musikleben

von Anatol von Roessel, Paris

Das musikalische Bild von Paris hat in diesem Winter durch das Erstauftreten mehrerer namhafter deutscher Künstler eine besondere Färbung bekommen. Den Reigen eröffnete die gefeierte Meisterin des Konzertgesanges, Sigrid Onegin, die in dem Münchener Pianisten Dorfmüller, einen ebenbürtigen Partner hatte. Viel Beifall erntete auch die Wiener Sängerin Elisabeth Schumann, deren vorzügliche Schule allgemein auffiel und die am Klavier von Prof. Karl Alwin (Wien) geistvoll unterstützt wurde. Den Höhepunkt des künstlerischen Erfolges erreichte Adolf Busch — sein Spiel war ein wahrer Triumph der deutschen Kunst! Im Beethoven-Konzert fand der Geiger in Gaston Poulet einen Begleiter, wie man es sich nur wünschen kann. Man hörte endlich einmal eine wirklich sorgfältig vorbereitete Einstudierung des Orchesterparts und gewann den Eindruck einer in musikalischer Hinsicht vollkommenen „deutsch-französischen Annäherung". Arnold Schönberg kam — siegte aber nur teilweise, und zwar mit den Kompositionen, die aus früherer Zeit stammen, wie u. a. das Streichquartett op. 10 (Quatuor Roth), ferner Lieder

(Fortsetzung auf Seite 184)

op. 6 geschmackvoll wiedergegeben durch Maria Freund. Der „neueste" Schönberg ist aber von den Parisern, wie man erwarten konnte, nicht verstanden worden. (In Deutschland noch weniger. Die Schriftl.) Bei der Einstellung der Mehrzahl der hiesigen Musikfreunde, die nur den modernen Werken eines Albert Roussel, Florent Schmitt oder Honegger zu folgen gewohnt sind, welche stets in den Grenzen der faßbaren Musikalität bleiben, ist es erklärlich, warum die Uraufführung der beiden letzten Klavier- und Bläser-Suiten, die zwar den Gipfel des Schönbergschen Schaffens erreichen, sich durchweg aber auf musikalischer Architektonik und klanglicher Struktur basieren, hier nicht volle Sympathien finden konnte. — Die französische Presse beurteilte Schönbergs Kunst wohlwollend, bewunderte sein großes Können, mußte aber zugeben, daß diese Art des Komponierens ihr wenig zusagt. Die kleine hiesige Schönberg-Gemeinde folgte dem Komponisten mit Interesse, während er das Wort ergriff und in einem Vortrag seine Theorien, die in Deutschland allgemein bekannt sind, auch in Paris klar zu legen versuchte.

Wilhelm Backhaus gab einige gut besuchte Klavierabende. Er ist derselbe geblieben — unfehlbar in Technik und Auffassung, aber innerlich kühl. Zwei andere Künstler der Leipziger Schule ließen sich hier auch hören. Der in Paris pädagogisch tätige ausgezeichnete Geiger Albert Jarosy hat durch die Aufführung des selten gespielten Konzertes von Viotti in Erinnerung gebracht, daß dieser Begründer der französischen Geigenschule schon über 100 Jahre nicht mehr unter Lebenden weilt. Ferner bot der vortreffliche Pianist Marcian Thalberg (einer der „Reisenauerianer") in zwei Klavierabenden viel Wertvolles. — Aus der Unmasse anderer Konzertveranstaltungen (in der Regel täglich 6 bis 10) hob sich der Liederabend des jungen begabten Baritons Michel Benois (ausgebildet von dem bekannten Pariser Gesangmeister Woldemar Bernardi) hervor, dessen Programm interessante

(Fortsetzung auf Seite 186)

Lieder der Neurussen und Spanier aufwies. Neben bemerkenswerten Leistungen des italienisch-holländischen Brosa-Streichquartetts, das den Vergleich mit den erstklassigen Kammermusikvereinigungen nicht zu scheuen braucht, hat das Hewitt-Quartett das Verdienst, ein Streichquartett des verstorbenen Albéric Magnard aufgeführt zu haben, das im Jahre 1904 komponiert, noch jetzt ziemlich neuzeitlich klingt. — Es gab dieses Jahr weniger als sonst Novitäten, die wert sind, erwähnt zu werden. Die Aufführung einer „Konzertoper" von Darius Milhaud mußte in letzter Stunde „wegen der Tanzsaison" (wie es verkündet wurde!) auf das Frühjahr verschoben werden. Walter Straram führte in seinen Konzerten zwei neue, kurze Werke desselben Autors: „Sion-Hymne" und „Israel lebt", koloritreiche Kompositionen mit biblischer Atmosphäre, ferner eine „Scyten-Suite" von Prokofieff auf, in der der Komponist versucht, auf die Musik der Urvölker zurückzukommen — wenigstens soweit es seine Phantasie zuläßt, und dies gibt ihm Gelegenheit, allmögliche Klangkombinationen mit Rhythmen zu entfalten. Ferner spielte Alfred Casella, auch bei Straram, seine neue Suite „Scarlattiana" für Klavier und kleines Orchester, zum ersten Male in Paris — Suiten scheinen jetzt in der „Mode" zu sein! Das Werk ist eine „Rekonstruktion im Geiste Domenico Scarlattis" — wie Casella sagt. Jedenfalls mit sehr viel Geschick und Eleganz komponiert, ganz im Sinne der neuen italienischen Schule! — Ein wertvolles Orchesterstück des sehr talentierten M. Inghelbrecht „El Greco" — inspiriert durch die Gemälde des spanischen Meisters, tief und düster gefärbt — wurde schön unter der Leitung des Komponisten von dem Pasdeloup-Orchester wiedergegeben.

Wie die Pariser Presse vorzeitig bekannt gibt, schreibt Arthur Honegger — angeregt durch den Erfolg seines „Pacific 231" (einer musikalischen Darstellung der „Seele einer Lokomotive") — jetzt eine „Sport-Sinfonie" die er „Rugby" nennen will. Der Rhythmus gerade dieses Spiels soll Honegger reizen, den Versuch zu machen, ihn in eine musikalische Form zu bringen — eine Aufgabe, die eines Tondichters „surrealiste" würdig ist! — Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß häufige Aufführungen der klassischen Werke, wie der IX. Sinfonie, Missa solemnis, der H-Moll-Messe, sowie der beiden Bachschen Passionen und sämtlicher bekanntesten Sinfonien in Paris zur Tagesordnung gehören. Im Mai erwartet die französische Hauptstadt seltene Gäste — die Wiener Oper! Im Odeon-Theater sollen, unter Walters Leitung, einige Opern von Mozart aufgeführt werden und das ganze musikalische Paris sieht diesem wichtigen Ereignis mit Spannung entgegen.

KOPENHAGEN. Die Wiederaufnahme von Verdis „Otello" in der Kgl. Oper wurde ein schöner und haltbarer Erfolg, namentlich durch die gelungene Ausführung der Titelpartie durch Herrn Niels Hansen und der Desdemona durch Kammersängerin Tenna Frederiksen-Kraft. Dagegen war es ein wenig glücklicher Griff, die sowohl textlich wie musikalisch einer vorübergegangenen Periode angehörende „Pique-Dame" von Tschaikofsky zu bringen, um so mehr, da der russische

(Fortsetzung auf Seite 188)

Komponist hier schon bereits, und zwar besser, durch „Eugen Onegin“ vertreten ist. Für unsere Oper waren überhaupt die letzten Zeiten nicht glücklich. Der Spielplan ist zu beschränkt und einseitig (Mozart und Wagner z. B. sehr mittelmäßig vertreten), die Gesangskräfte reichen zu größeren, wünschenswerten Aufgaben nicht zu, unerfreuliche Theaterstreitigkeiten verscherzen die Arbeitszeit und die Sympathie beim Publikum. Als Ersatz kann dagegen festgestellt werden, daß die Aussichten für die sogenannte „Doppel-Bühne“, d. i. Oper und Ballett auf eigener Bühne, vom Schauspiel getrennt, jetzt günstiger als je sind — und zwar scheint es, daß hier die „Staats-Radiophonie“ der rettende Engel sein wird; für die Gegenwart sehr bezeichnend!

Auch das Aufleben unserer Konzertvereine beruht zum wesentlichen Teil auf der Stütze der

(Fortsetzung auf Seite 190)

genannten Radiophonie: die Vereine sind sozusagen unter der Ägide derselben „zusammengeschmolzen". Ob dies für die Arbeit und die Aufgaben des einzelnen Vereins glücklich ist, mag die Zeit weisen. Einstweilen können die Vereine sorgloser „leben" als es in den letzten Jahren der Fall war. — „Der Musikverein", der älteste von allen, von 100 Jahr nicht sehr entfernt, hat seinen Leiter gewechselt, indem Carl Nielsen zurückgetreten ist (aus Gesundheitsrücksichten und um sich ganz dem Komponieren widmen zu können), und der noch jugendliche, schon in Deutschland wirkende Ebbe Hamerik, Sohn des in Boston wirkenden, neulich verstorbenen Komponisten Asger H. (Schüler von Berlioz!), ist sein Nachfolger geworden, sich im Ganzen mit Beethoven- und Brahmssinfonien und alter Kirchenmusik gut einführend. „Der dänische Konzertverein" (P. Gram), sowie der „Cäcilienverein" (Rung-Keller) haben ihre Wirksamkeit ohne besonderes Aufsehen fortgeführt. Die interessanteste Neuheit des ersten Vereins war eine Sinfonie von Hakon Börresen; an die ältere Tradition anlehnend, leicht zugänglich, brillant klingend, breit und festlich angelegt, erregte sie lebhaften Beifall. Unter ähnlicher Teilnahme wiederholte „Die dänisch-philharmonische Gesellschaft" (Rachlew) Honeggers „König David". Der Komponist erschien gleich darauf bei einem Konzert mit eigenen, kleineren Kompositionen, und wurde aufs freundlichste begrüßt. W. Behrend.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die Pianofortefabrik C. Bechstein hat ein „Bechstein-Bilderbuch" herausgegeben, das, aufs feinste ausgestattet, Dokumente verschiedenster Art enthält, außer Abbildungen vom Gründer des Hauses und seinen gegenwärtigen Inhabern solche in Menge von Künstlern und Musikzimmern usw., in denen Bechstein-Instrumente, oft in kostbarster Ausstattung, stehen. Auch zahlreiche Faksimiles findet man, als wertvollstes den schönen Brief Rich. Wagners an die Firma. Kennte nicht jeder ihre Weltbedeutung, dieses Bilderbuch würde es ihm augenscheinlichst klar machen. Das Haus feiert übrigens dieses Jahr sein 75 jähr. Bestehen.

W. von Baußners vor kurzem im Steingräber-Verlag erschienenes „Duo" für 2 Klaviere kommt in Mannheim (Hans Bruch) und Braunschweig (Konzert im Konservatorium Max Plock) zur Erstaufführung. — Soeben erscheint im gleichen Verlag eine ausgewählte Sammlung der Haydschen Klaviersonaten in einer neuen Phrasierungsausgabe in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Willy Rehberg. — Ebenso erscheint Mozarts Konzertrondo D-dur (in Form von Variationen) für Klavier 2 händig mit unterlegtem 2. Klavier in einer Neubearbeitung von Prof. Hinze-Reinhold.

Die durch ihre Herstellung von Meistergeigen hochgeschätzten Koch & Sterzel A.-G., Dresden, haben ihre Meisterwerkstatt unter dem Namen Geigenbau Prof. F. J. Koch, G. m. b. H. Dresden, als rein künstlerisches Unternehmen abgezweigt. Instrumente dieser Werkstatt, deren Arbeiten in Genf (Musikausstellung) mit dem „Hors concours" und bei dem gleichzeitigen Internat. Klangwettbewerb als einzige deutsche Geige ausgezeichnet wurden, sind samt Zubehör während der Leipziger Frühjahrsmesse bei C. A. Klemm, Leipzig, Neumarkt 26, ausgestellt.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / APRIL 1928 HEFT 4

Die Gestalt Jesu in Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion

Von Heinrich Schnippering, Köln
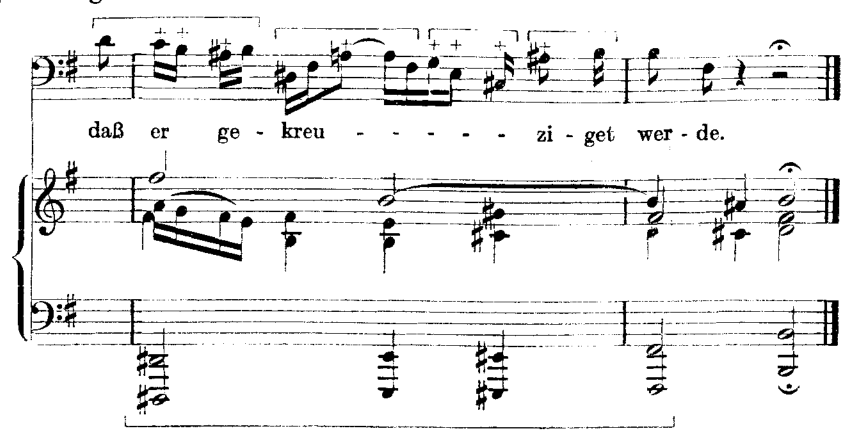
Kein Komponist des 18. Jahrhunderts hat derart mit der Erfassung der in der Person Jesu ruhenden Probleme gerungen wie Joh. Seb. Bach. Nicht auf dem Wege verstandesmäßiger Grübelei, sondern durch gefühlsmäßiges Erleben dringt er tiefer und tiefer hinein. In die gläubig erschaute Ideenwelt seines Jesus legt er sein großes und reines Empfinden, um von dort als Mensch und Künstler Trost, Stärke und Weihe zu empfangen. Hierin, in dem ergreifenden Miterleben, liegen die Grundkräfte von Bachs religiösem Schaffen, liegt vor allem seine in das Kernproblem des Rein-Menschlichen vorstoßende Erfassung der Gestalt Jesu in seiner Matthäuspassion.

Die Passion ist reich an Geschehnissen, die sich mit dramatischer Wucht vor unseren Augen abspielen. Eine bunt verwirrende Fülle von Vorgängen, die sich sofort klärt, wenn wir wie Bach auf die eine Person schauen, um die alles Geschehen kreist: Jesus. Vor ihr wird das äußere Erleben klein. Dafür nimmt aber das innere Leben riesige Ausmaße an. Zwei Welten von gegensätzlichstem Charakter stehen sich gegenüber. Das Für und Wider steigert sich in Bachs miterlebender Seele zu einem Konflikt von höchster Tragik, der schließlich in der Elegie der Grablegung weich ausklingt, nicht ohne uns mit stiller Hoffnung zu beglücken: aus tiefem Dunkel bricht schon die Ahnung des kommenden Lichts.
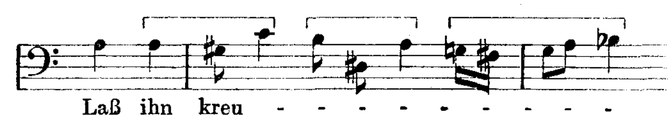
Ein zweiter Ideenkreis mit höchster dramatischer Gegensätzlichkeit liegt in der Person Jesu selber beschlossen, die Gegenüberstellung von Gottheit und Menschentum, im Garten von Gethsemane und am Kreuze klar hervortretend. Es wird uns nicht wundern, Bachs Miterleben sich auf den leidenden Menschensohn beschränken zu sehen. Das Göttliche in Jesus steht ihm so hoch, daß er hierbei zu einer ganz anders gearteten Auffassung kommen mußte als beim Menschlichen.

Der erste Ideenkreis: höchste Liebe und verblendeter Haß, ruft den ganzen Menschen Bach auf den Plan. Aus der Tiefe seines Herzens quellen heiße Ströme des Mitleids hervor. Vor dem „Kreuzige" steht er in unendlichem Weh. Hören wir nur seine Klagerufe, wenn die Rede darauf kommt, gleich das erstemal, als Jesus seine Jünger auf-

fordert, an das „Ostern“ zu denken, „wo der Menschensohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde“:



Betrachten wir einmal näher, worin das Schmerzliche in dieser Stelle musikalisch zum Ausdruck kommt. Zunächst hebt sie sich von ihrer Umgebung, die im Rezitativstil deklamiert, durch ihren melodischen Charakter ab. Bach will etwas Besonderes sagen. Schon diese rein äußere Bewegtheit würde uns in Verbindung mit dem Worte „gekreuziget“ aufmerken lassen. Bach aber will mehr. In den sich schon vor Eintritt des schmerzlichen Wortes anbahnenden Bewegungszug läßt er sein Mitgefühl hineinklingen. Und gerade das ergreift uns unmittelbar. Harmonisch stehen wir vor einer Wendung von Dur nach Moll, einer Trübung der Stimmung, die, im fast heiteren G-Dur beginnend, beim Auftauchen des von dunkler Ahnung geladenen Wortes „Ostern“ durch Ergreifen des Spannungstones cis bei liegenbleibendem Grundton g sich bereits ankündigt, um dann mit Eintritt des dissonanten Akkordes dis-fis-a-c uns in die schmerzgesättigte Spannungsenge von dis-c hineinzuführen. Aus dieser Enge löst sich der Bewegungszug in der Singstimme los. Kein Aufbegehren gegen das Schreckliche, wie später bei dem wilden Kreuzigungsgeschrei des Volkshaufens:
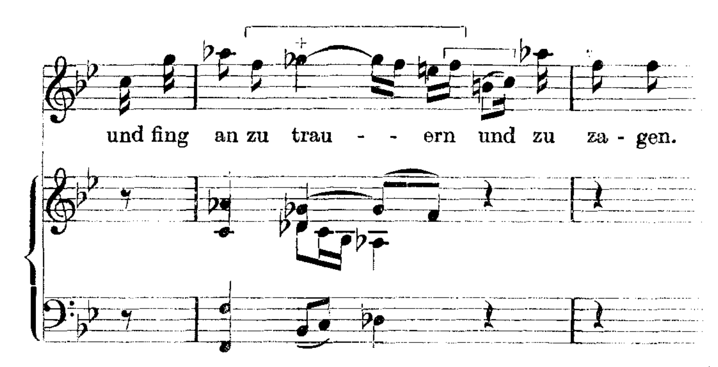


Schwer vom Leid senkt sich die Melodie abwärts, in engster Lage aneinander gepreßt: c-h-ais-h. Bei „kreu-“ ein Fall, ein wahrer Fall unter dem Kreuze. Vom hohen d ein Sturz auf das tiefe dis. Empor! Die Kraft reicht noch zum Ergreifen des a, doch wieder beginnt das schreckliche Engen. Der Baß rückt wie ein unerbittliches Schicksal weiter vom dis zum e. Verlassen klagt das a, da folgt ein zweiter Kreuzfall zum cis. Der Baß ist wieder vorgerückt, der Melodie die klagende Wendung g-e-cis, schmerzlich durch ihre neue Verengung g-cis, abringend. Als sei der Herr auf Golgatha angelangt und schaue seine Erhöhung, so richtet sich nun die Kreuzesmelodie empor. Eine bittere Pressung des ais mit dem h, und wir stehen am Ende dieser Passion im kleinen. War das nicht der Herr selber, der in der leidgebeugten Melodie inmitten der ihn umdrängenden und bedrängenden Volksmenge vorbeizog?

Überblicken wir die wesentlichen stilistischen Merkmale dieser Kreuzmelodie kurz, so gewinnen wir den Eindruck, daß wir es mit einer Gefühlskurve von höchster psycho-
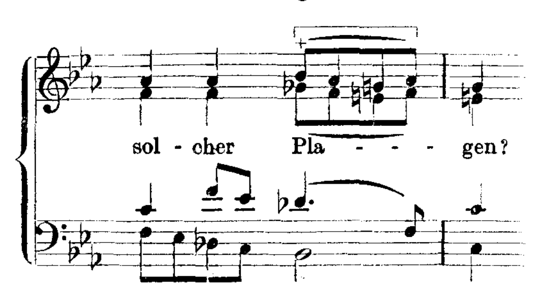
logischer Feinheit zu tun haben. Die Akkorde erscheinen nicht so sehr in klanglicher Hinsicht bedeutsam, sondern als Summierung und Auslösung linearer Spannungen, die ihrerseits durch Pressung und Verengung der Intervalle, bei gleichzeitiger Gewichtsverschiebung und Dehnung der Rhythmen das Gefühl schmerzlicher Spannung erwecken, das durch das Wort bis zur Bildhaftigkeit gesteigert wird. Rückschauend läßt sich das erweisen, wiewohl es dem Künstler im Augenblick des Schaffens nicht bewußt zu sein brauchte. Jedenfalls wird die oben gegebene Deutung darum noch nicht „falsch" sein, weil sie vielleicht als dem Bachschen Schaffensprozeß zuwiderlaufend von diesem und jenem nicht angenommen wird. Im Unterbewußtsein laufen viele Ströme zusammen, die unmöglich alle dem Künstler beim Schaffensakt klar erkennbar vor die Seele treten. Die Bildhaftigkeit des Eindrucks ist beim nachschaffenden Hörer oft aber von zwingender Gewalt und schon deshalb nicht unwesentlich.

Sehen wir uns nun eine andre „Kreuz"-Melodie daraufhin an. Jesus ging in den Garten Gethsemane „und fing an zu trauern und zu zagen":
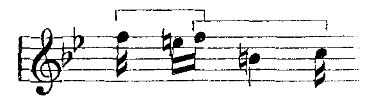


Schon vorher begann sich die Szene zu verdunkeln. Bei dem Worte „Zebedäi" trat ein scharfer Spannungsakkord ein, der mit dem Namen der Jünger nichts zu tun hat, sondern ganz im Bann des kommenden Wortes „trauern" steht. Dieser Akkord e-g-b-des kam von es-g-b-des her, der wieder von es-g-b seinen Ausgang nahm. Wir fühlen, wie sich die Spannung entwickelt. Sie drängt nach einer Entladung, einer Befreiung und schleudert die Melodie raketenartig in die Höhe: „und fing an" c-g-as! Wie ergreifend nun die Wendung in das „Trauern und Zagen". Tiefe Schatten umdunkeln das Gemüt des Herrn, der Ton g mit seiner bisher siegreich behaupteten Energie noch oben wird in die trauerbeschwerte Abwärtsrichtung hineingezogen und dunkelt nach ges, preßt sich leidvoll an das f. Wir sprechen theoretisch von einem Neapolitanischen Sextakkord, der uns kaum als etwas Neues anmuten mag. Hier bei Bach ist er mehr als eine gebräuchliche Wendung, er gehört notwendig zu seiner innersten Erlebnissprache. Es ist auch nicht das Chromatische schlechthin, sondern das in der Verengung der Bewegung liegende Gefühlserlebnis schmerzlicher Spannung. Man vergleiche nur, wie ganz ähnlich sich das Erlebnis immer wieder ausspricht. Nach dem eindunkelnden ges folgt eine lineare Pressung ges-f-e-f, dann eine durch Pressung des h an das c herbeigeführte Einengung des Melodiefalls f-h. Gleichzeitig damit tritt eine rhythmische Dehnung von großem Ausmaße auf dem ges hinzu. Es liegt gewiß eine tonmalerische Wirkung in dieser Ausdrucksform bei Bach. Wir haben die Empfindung einer musikalischen Schmerzgebärde. Wir glauben den Herrn wirklich zu sehen, seine bewegliche Klage zu hören. Jedoch ist das nicht das Wesentliche. Es ist möglich, das innere Er-
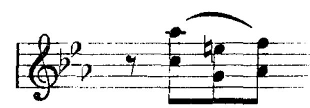
lebnis in das äußere Bild zu übertragen, aber nicht nötig. Hören wir nur, wie das erste Gethsemane-Erlebnis bei Bach in dem folgenden Choral nachwirkt. Der Chor singt: „Was ist die Ursach' solcher Plagen?" Bach sieht im Geiste noch den trauernden Menschensohn und klagt mit ihm:



Harmonisch-melodisch ganz die gleiche Tonsprache. Der Alt singt notengetreu Jesu Trauermelodie nach: f-ges-f-e-f, im Zusammenklang hören wir den Neapolitanischen Sextakkord b-des-ges. Indem der Sopran aber über g gelenkt wird, kommt eine Art Querstand zutage, der in das Schmerzensbild gut hineinpaßt und uns zugleich sagt, wie Bach diese in der Passion oft vorkommende Wirkung erfaßt wissen will. Sie gehört unmittelbar zu seiner Auffassung vom leidenden Jesus. Noch eine andere Tonfigur ist in dem Klageruf Jesu wichtig:
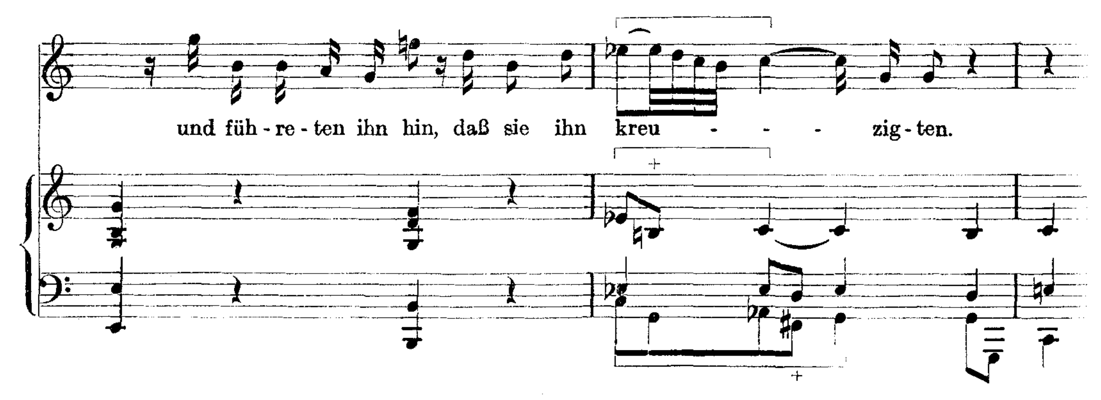


Als Orchestermotiv finden wir sie gleich darauf in immer neuen Abwandlungen:
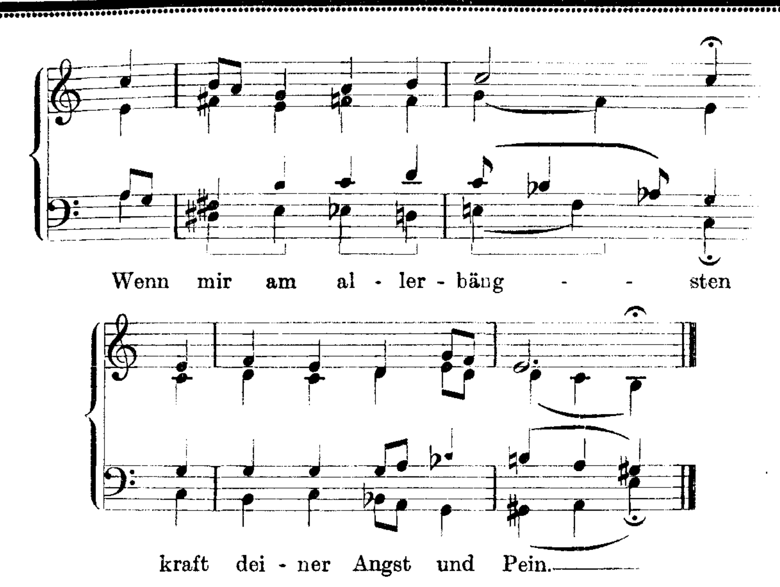


Der Schmerz lebt sich so recht in diesem Seufzermotiv aus. Kein galantes Seufzen, sondern herb und gefühlstief zugleich.

Wie bestimmt die Ausdrucksform des in dem Wort „kreuzigen" zusammengeballten Schmerzes bei Bach feststeht, ersieht man an ihrer Wiederkehr auch an den Stellen, die nicht direkte Reden Jesu darstellen. Nach der Geißelung zogen die Kriegsknechte Jesus die Kleider an „und führeten ihn, daß sie ihn kreuzigten". Bach vertont die Worte so:



Wieder die vorbereitende Eindunklung: von e-moll über den Dominantseptakkord g-h-d-f nach c-moll. Auf „kreu" folgt die rhythmische Dehnung, zuerst auf dem Ton es, dann auf c. Die Begleitung bringt die harmonisch-melodische Verengung mit dem Ton h, dann mit fis. Im Baß sehen wir das ausgeschriebene Klagemotiv c-g-as-fis-g. Kaum ist das Passionsbild vorübergezogen, als Bach mit-C-Dur abschließt.
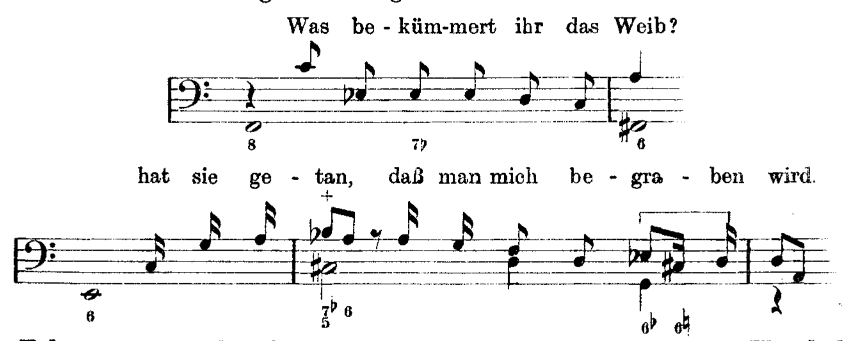
Von hier können wir das „allerbängste" Gefühl der Todesstunde nacherleben, wie es Bach genial in die zwei Takte des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden" bannte:



Hören wir den Baß: a-dis-e-es-d-e-f-(c), und vergleichen ihn mit seiner Führung in den anderen Zeilen, so wissen wir, was uns Bach damit sagen will. Diese Verengung wird in der letzten Zeile wiederholt, als von Jesu „Angst und Pein" die Rede ist: c-h-c-b-a-g-gis-a-(e). Man vergleiche dazu die „Melodie" des Alt: e-fis-e-f-(f-g-f-)e und die des Tenor: a-(fis-)h-c-d-c-b-as-g bei der ersten Stelle und g-a-b-h-a-gis bei der zweiten, so wird man inne, daß es sich um eine Musik voll innerer Spannungen handelt, die aus dem Kreuzigungserlebnis herausgewachsen ist. Verengung und Weitung, Eindunklung und Aufhellung, die Bangigkeit der Gethsemanenacht, die Verlassenheit der Todesstunde, beseligende Ruhe in der Hoffnung auf Ihn, der uns den Ängsten entreißt, — eine ergreifende Seelenstudie in musikalischem Gewande.

Schlagen wir nun eine Seite der Partitur auf, wie wir wollen, immer, wo es sich um Schmerz und Leid handelt, sei es der „bitterlich" weinende Petrus, sei es die klagende Tochter Zion, immer finden wir die gleiche von Jesu Betrübnis durchtränkte Sprache.
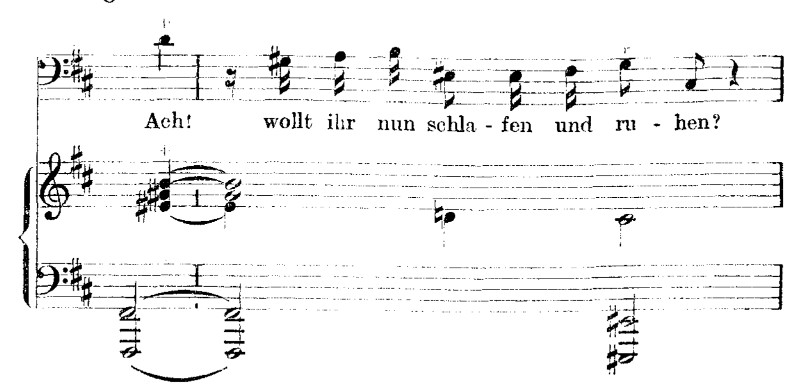
Wie ganz anders, von himmlischer Milde verklärt, ist doch die Sprache Jesu seinen Jüngern gegenüber, wenn er ihr Verständnis zu wecken sucht. Als im Hause Simons des Aussätzigen ein Weib zu Jesus tritt und ein Glas mit köstlichem Wasser auf sein Haupt gießt, werden die Jünger unwillig. Jesus aber verweist sie:



Innigstes Erbarmen mit der Sünderin spricht aus diesem weichen Hinabgleiten der Stimme. Wie gut weiß der Herr zu trösten, wo doch der Gedanke an sein Grab ihn
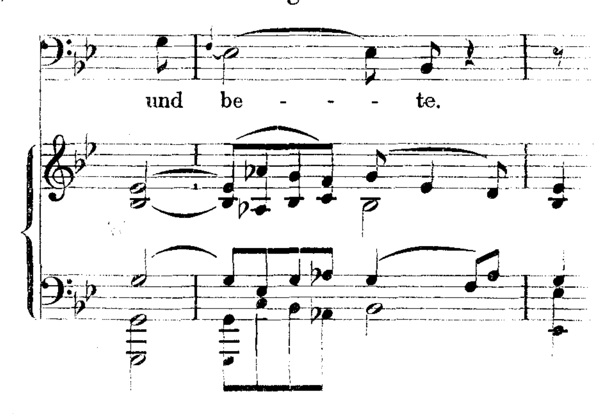
schmerzlich bewegen mußte. Welche Ruhe im Rhythmus, nur eine Spannungspause vor „daß“. Melodisch wirkt die Pressung des b an das a bei gleichzeitiger Dissonanzspannung des cis-b klagend. Bei „begraben“ wird die Harmonie eingedunkelt und die Melodie zwischen es-cis eingeengt. Im ganzen bleibt es jedoch ein ruhiger Bewegungszug.

Hören wir nun einmal, wie Jesus zu seinen Jüngern spricht, als er sie nach seinem Gebet in der Ölbergnacht schlafend findet:
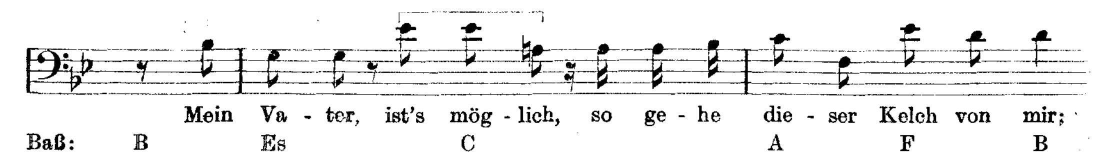


Er muß sie wecken: Die Stunde des Verrats ist da! Welch Mitgefühl mit den Seinen liegt in dem wehen „Ach“. Über dem „ruhenden“ Baß die akkordliche Pressung des eis-gis-h-d, ein doppeltes Schmerzerlebnis. Und nun folgt die wunderbare „Lösung“ der Doppelspannung in eine einfache eis-cis-gis-h, die das Problem der relativen Spannungslösung des ersten „Tristanakkordes“ hier bereits in ähnlicher Weise entscheidet.

In Jesu eigener Brust toben die Gefühle der Angst vor den Schrecknissen der Leidenstage sich uneingeschränkt aus. Bachs Tonsprache läßt uns das ahnen. Im Verkehr mit den Jüngern wird der Schmerz durch das Mitleid verklärt. Fast gelöst aber erscheint er in Jesu Gebet zu seinem himmlischen Vater. Jesus sprach zu seinen Jüngern: „Setzet euch hier, während ich dorthin gehe . . .
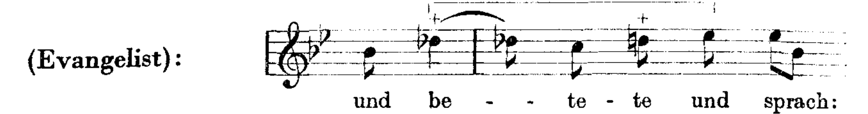


Und wie betet er:



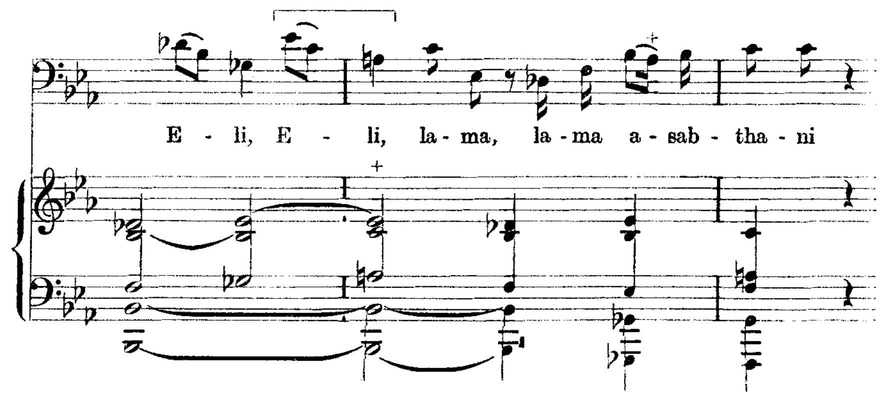
Ein Flehen, kein verzweifeltes Aufschreien. Kindliche Ergebenheit. In den Tonfällen b-g und es-a liegt das Weh beschlossen. Bach hat vorher in den das Gebet einleitenden Worten „und betete und sprach" uns genugsam gesagt, wie es dem Beter ums Herz war.

(Evangelist):



Hier die Eindunklung, die rhythmische Dehnung, die Melodieverengung, dort sogar eine leichte Aufhellung, Vermeidung akkordlicher Schärfung (wie nah hätte fis oder ges gelegen), keine über das Tonartliche hinausgehende Pressung oder Verengung in der Melodielinie. — So beim ersten Gebet. Beim zweiten Beten bekommt das „schwache Fleisch" in Jesu Menschennatur unter der Last der Seelenqual die Oberhand. So deutet es Bach. Die gleiche Melodie — und doch, welche Veränderung muß in Jesu Seele vor sich gegangen sein — sie ist nach Moll verwandelt. Das ganze Rezitativ wird von dissonanzenreichen Tonartsübergängen beherrscht: vom ruhigen F-Dur nach g-moll, a-moll, e-moll und h-moll. Daraus spricht höchste Erregung. Man könnte sagen, daß die Tonlage des ersten Gebetes (B-Dur) eine Pressung nach oben erfahren habe (h-moll) ins schmerzlich Helle des spannungsgeschärften Moll. Dies gesteigerte Gefühl tönt noch weiter in dem folgenden Choral mit dem schon die „allerbängste" Chromatik des „Wenn ich einmal soll scheiden" vorausnehmenden Baß. Alfred Heuß („Matthäuspassion", 1909) wies erstmalig richtig darauf hin, daß wir es mit der Bachschen und nicht einer theologischen Auffassung der Gestalt Jesu zu tun haben. So, wie Bach „seinen" Jesus erlebt, so gibt er ihn, sein tiefstes Mitgefühl will ihn uns menschlich nahebringen.
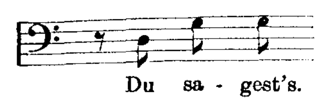
Noch einmal ruft Jesus in seiner Verlassenheit am Kreuze zu seinem Vater:
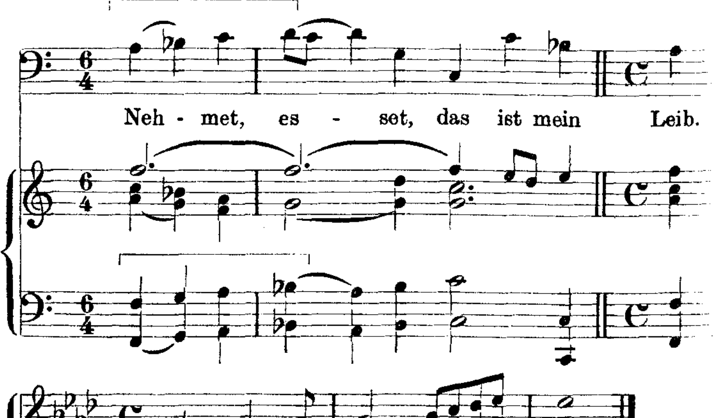


Welch weihevolle Sprache trotz des Höhepunktes körperlichen und seelischen Leidens. Völlige Eindunklung (b-moll, früher B-Dur und h-moll), Auslöschen des die Gestalt Jesu sonst umgebenden Lichtscheins der hohen Geigen; dazu liegender Baß, Adagio-Zeitmaß: es ist, als schwebten die Klageworte allein und verloren dahin. Noch eine schmerzliche Bebung, eine ungelöste Fragewendung nach oben und Jesu Mund verstummt. Wir spüren, wie Bach hier erschüttert vor einem Geheimnis steht, das seinem Mitgefühl unerreichbar bleiben mußte.

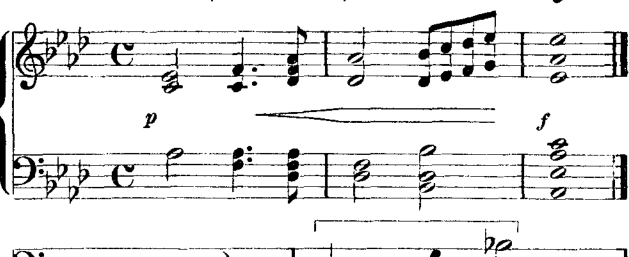
Mit Jesus dem M e n s c h e n s o h n hat Bach gelitten wie nur einer. Der Erhabenheit des G o t t e s s o h n e s gibt er ein ganz anderes Gepräge. Vor allem in der Abendmahls-

szene können wir das feststellen. Die Bestimmtheit in der Antwort, die der Herr als der Allwissende kurz vorher dem ihn fragenden Judas gab, zeigt uns schon den Unterschied: Ein elementarer Kadenzschritt. So antwortete Jesus auch dem Hohenpriester und dem Pilatus. Als er nun kraft seiner göttlichen Gewalt das Abendmahl einsetzt, tut er es mit von Liebe zu den Seinen gepaarter Würde:
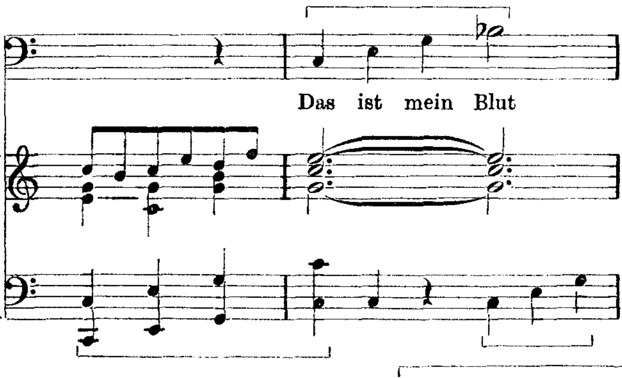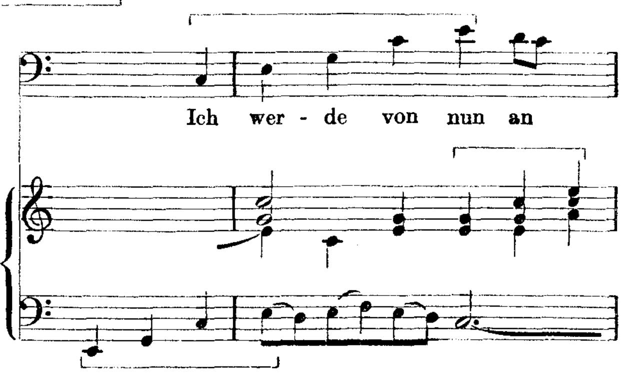




Ruhig steigt die Melodie in elementaren Tonschritten eine Quarte empor. Das Gepreßte und Einengende ist verschwunden. Man denkt an Wagners Gralsmotiv im Parsifal:
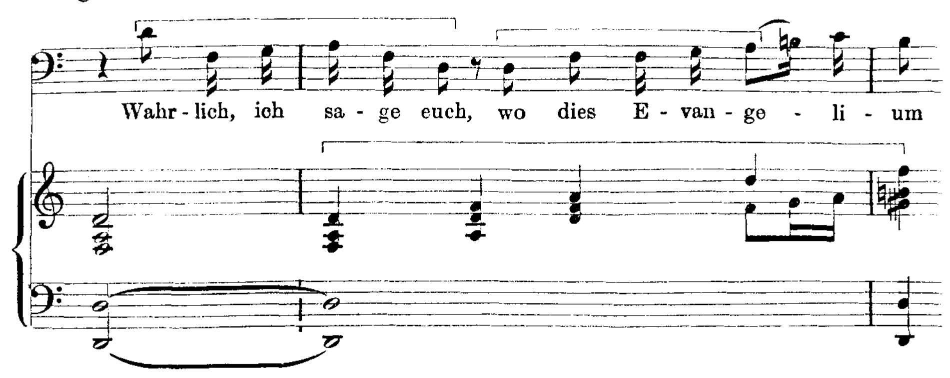


Bei Bach ist der Baß mit der symbolische Träger göttlicher Erhabenheit:



Bei dem Worte „Blut" dringt in die Singstimme ein weher Zug, der sich von da an weiter geltend macht, bis mit den prophetischen Worten „Ich werde von nun an" Jesus sich in göttlicher Majestät aufrichtet:



Damit vergleiche man auch folgende Stelle:



So umkleidet Bach den Herrn mit Kraft, Hoheit und Würde, thronend über der von Leidenschaft und Schwäche gequälten Erde.

Zwei Welten stand Bach in seiner Passion gegenüber; die eine miterlebend und erleidend, vor der anderen in Ehrfurcht sich beugend. Beiden gab er in der Gestalt Jesu unvergänglichen Ausdruck. Zwei Tonsprachen von ganz verschiedenem Charakter standen ihm dabei zu Gebote. Die eine wurzelt in der Diatonik, bewegt sich in kraftvollen Schritten stufenweise und in Dreiklängen und benutzt vorzugsweise elementare Rhythmen. Es ist die Sprache des Großen, Erhabenen, Gewaltigen. Die andere führt in die Chromatik, spannt und verengt die Tonschritte und Akkorde und strebt zur freien Rhythmik. Sie ist die Sprache des Schmerzes. Es lassen sich leicht Motive finden und gegenüberstellen, die das erhellen. In den oben angeführten Beispielen sind solche auch bezeichnet worden. Jedoch kann von einer leitmotivartigen Verwendung nicht gesprochen werden. „Sie entstrahlen der Einheitlichkeit der Person und breiten durch ihr mannigfaches Vorkommen Einheitlichkeit über das Werk“ (P. Mies, Musik im Unterricht II). Die Einheitlichkeit in Bachs Tonsprache entspringt letzthin seiner tiefen Auffassung der Person Jesu.

Der Dichter Karl Söhle und sein Werk

Von **Paul Bülow**, Lübeck

„Ein Leben ohne Musik, ach welch ein trauriges Nichts! Ich hab's erfahren.“

Karl Söhle in der Musikantengeschichte „Der heilige Gral“.

„Auf leisen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum. Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird in dieser wechselnden, lärmvollen Welt voll falschen Heldentums, falschen Glücks und unechter Schönheit“ — diese Worte aus Meister Raabes „Alten Nestern“ kommen einem in die Erinnerung, wenn man die Bücher des Musikerpoeten Söhle sich zu festem innerem Lebensbesitz zu gewinnen sucht. Fernab vom lauten Tagesgeschrei führt uns Söhle in den Winkel geruhsamer Stille und glückvollen Behagens. So kommt es wohl auch, daß im geräuschvollen und sensationshungrigen Literaturtreiben der Gegenwart Söhles tiefverinnerlichte und hohe seelische Werte erschließende Kunst nur einen so schwachen Widerhall findet, ja fast schon zu völliger Vergessenheit verurteilt, ihr Dasein einsam vertrauert. Aber gerade in unserer aufgewühlten Gegenwart bedeutet der Dichtername Söhle eine Verpflichtung im Sinne der einmal von Richard Dohse ausgesprochenen Charakteristik des be-

jahrten Musikerpoeten aus der Lüneburger Heide: „Ein Stimmungskünstler eigenster Prägung, ein Meister in seinem engen künstlerischen Bereich, ein fein empfindender Musiker und Dichter, ein prächtig beobachtender Heimatskünstler und Künder eines gesunden, herzerfrischenden Humors im Sinne Wilhelm Raabes, das ist Karl Söhle".

Söhle ist Musikerdichter. Als Meister der musikalischen Novelle hat er sich als ein ganz Eigener einen Ehrenplatz in der Reihe der deutschen Erzähler gesichert. Lange rang in ihm zwiefaches Künstlertum: Musiker oder Poet — so stand die Frage. Äußere Lebensumstände ließen dem Dichter den Sieg erringen. Eine Schicksalsfügung, an der Söhle als tiefbegeisterte Musikernatur lange und schwer genug getragen! Wir aber danken diesem Geschick: denn dieser echte Niedersachse, der als Kind der Lüneburger Heide am 1. März 1861 in Ülzen geboren wurde, ist nicht nur ein tiefschauender Dichter der norddeutschen Landschaft, sondern vor allem ein von dichterischem Schwung und Feuer beseelter Deuter der Musik und ihrer Meister geworden. Als Heimatkünstler seines Heidegaues und als sinniger Musikerpoet ist uns Karl Söhle eine Dichtererscheinung von urwüchsigem Persönlichkeitswert.

Wer Söhles erlebnisreichen Schicksalsweg vom verkrachten Dorfschullehrer in einigen weltabgeschiedenen Heidedörfern zum verdorbenen Musikanten und schöpferkräftigen Musikerpoeten in der sächsichen Heimat kennen lernen will, der lese neben seinem einzigen, von uns noch zu würdigenden Roman jene köstliche Lebensskizze „Einiges über mein Woher und Wohin". Sie ist jetzt der Neuausgabe seiner Musikantengeschichten vorangestellt. Aus dieser humorübersonnten Rückschau des leidgereiften Dichters sei nur diese eine, aber für den Menschen Söhle bedeutsam charakteristische Stelle mitgeteilt: „Meine Frau hat mich unsteten Menschen erst richtig erzogen, kann ich wohl sagen, und mir dadurch Kraft und Sammlung zum Schaffen gegeben. Ich verdanke ihr unendlich viel! War ich doch zweimal verkracht und verdorben, als Schulmeister und als Musikant. Meine Frau glaubte da an den Poeten in mir, und als Poet habe ich ja auch bis jetzt standgehalten. Unsere Verlobung erfolgte unter höchst schwierigen Umständen. Es ging mir erbärmlich schlecht damals. Ich lebte hauptsächlich von immer neuen Hoffnungen, auf den Trümmern alter. Trotzdem nahm mich die Tapfere, die sich inzwischen in Dresden als Gesangslehrerin einen sehr geachteten Namen gemacht hat. Unsere Hochzeit, in einem Dörfchen der Oberlausitz, war bescheiden. Und die Hochzeitsreise dauerte zwei Tage. Kinder haben wir keine. Ich habe mir jedoch zur pädagogischen Betätigung einen Dackel aufgezogen. Wie bekannt, ein ziemlich schwieriges Objekt zur Erziehung. Er ist ein halber Mensch geworden, und wir verstehen uns" — in dieser Stelle aus Söhles Autobiographie erklingen die Grundmelodien dieser seltsamen Lebenswanderung vom Schulmeister über den Musikanten zum Dichter. In diesen Worten schaut Söhle selber, dieser prächtige Mensch mit dem heißen, unruhvollen Herzen und dem stillen, echt norddeutschen Humor halb ernst, halb schmunzelnd auf uns.

Wie horcht man auf, als im Jahre 1897 Söhles „Musikantengeschichten" erscheinen. Welch köstliche Entdeckungen aus dem Menschentum seiner heimatlichen Heidelandschaft stellt uns der Dichter hier vor Augen. Wie labt sich der mit einem sonnespendenden Gemüt begabte Poet mit gutfreundlichem Spott und milder Ironie an der beschaulichen Mannigfaltigkeit jener Dorf- und Kleinstadtmenschen, am geruhsamen Leben und Treiben seiner jetzt immer seltener werdenden Sonderlinge aus dem Bezirk der Lüneburger Heide. Aus Sturm und Drang zu leidgereifter Lebensmeisterschaft und dazwischen als aufrüttelnde Daseinswende das im Innersten packende und ihn zu entscheidender Tat führende Beethoven-Erlebnis — das ist der Weg eigener Kämpfe und Mühen, denen Söhle in den drei autobiographischen Erzählungen „Eroica", „Die Konferenz" und „Der heilige Gral" dichterische Formung lieh. Wie atmen sie überall den Hauch wirklichkeitstreuen Lebens, wie sind sie übergoldet vom Schimmer der Herzenssonne eines reichquellenden Dichtergemüts.

Würziger Heideduft weht uns zu wohligem Behagen aus den kleinen Skizzen und Schnurren des im Jahre 1904 erstmalig veröffentlichten Buches „Schummerstunde" entgegen. Sie zeigen unseres Dichters warmherzige Liebe für seine Heidjer Sitte und Art. Wie stehen diese prächtigen Gestalten so lebendig unverfälschten in ihrer Eigenart vor uns. Und in zauberischer Schönheit

schimmert da die Heide vor unserm inneren Auge auf! Und in der Bachnovelle „Die letzte Perfektionierung“ bewundern wir ein Kleinod echter thüringischer Heimatkunst. Wie ist es hier dem Dichter gelungen, Geschichtliches und Menschliches im Kunstwerk zu vereinigen. Sicher und wirksam gelingt ihm die Farbentönung dieses anschaulich gezeichneten Geschichtsbildes eines verklungenen Jahrhunderts, und der charakteristisch getroffene Chronikenstil der Erzählung läßt in plastischer Veranschaulichung die geschichtlichen Persönlichkeiten zu neuem Leben erstehen. Kein Geringerer als Hans Richter rühmt als ein nicht hoch genug zu würdigendes Verdienst Söhles, in dieser Novelle eben auch einmal dem jungen Sebastian ein poetisches Denkmal gesetzt zu haben: „Der große Mann lebt in unserer Vorstellung nur als der strenge, ernste Fugenmeister, daß Bach auch einmal jung und heiter war, kommt wenigen in den Sinn. Karl Söhle zeigt uns den jungen, ja sogar verliebten Bach; freilich keinen schmachtenden, süßlichen Romangecken, sondern den gesunden, kräftigen, deutschen Bach, der schon in jungen Jahren auf die Gründung eines tüchtigen Hausstandes ausgeht. Die Schilderung des „Familientages“, Bachs Reise zu Buxtehude, seine Studien, die Orgelbraut usw. hat neben dem Reiz der Darstellung noch den Vorzug, daß sie wahr ist . . .“ Wer möchte nicht Zeuge gewesen sein, wie der Dichter in seiner stillen, sonnigen, grünumwachsenen Arbeitsklause, wo zahme Waldvöglein ihn vertraulich umzwitscherten, „mit Treue, Fleiß und Unverdrossenheit“ an diesem musikdurchwobenen Buch frohgestimmte Poetenarbeit versah, gleichsam wie selber einer aus dem alten, ehrbaren Musikergeschlechte der Bache.

Eine künstlerisch gleichwertige Ergänzung zu Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ schenkt uns Söhle mit seiner vieraktigen dramatischen Bilderfolge aus Mozarts Leben, die bereits im Jahre 1907 erschien und ganz zu Unrecht so gut wie keine Beachtung fand. Gedämpfte, von trübem Moll durchzitterte Stimmung umschleiert diese Szenenfolge, in der uns der „Zauberflöte“ Werden und Triumphe sowie die geheimnisvollen Begebenheiten bei der Arbeit am „Requiem“ vorgeführt werden. Ein warmfühlendes Künstlerherz verlieh ihr ein staunenswert gelungenes Zeitkolorit, so daß ich diese vergessene Schöpfung Söhles der Beachtung unserer Bühnen eindringlich anempfehlen möchte.

Und das deutsche Schicksalsjahr 1918 bringt für den im Zeitensturm unbeirrbar weiterschaffenden Meister Söhle den krönenden Abschluß seines dichterischen Lebenswerkes mit seinem einzigen Roman „Der verdorbene Musikant“. Hier erzählt Söhle die zwar dichterisch frei gestaltete, in den Grundzügen aber wirklichkeitstreu gezeichnete Geschichte seines kämpfereichen und leiddurchsättigten Lebens. Wie ergreifend wirkt hier vor allem die Schilderung seiner Jugendjahre, auf die der Dichter mit der halb wehmütigen, halb verschönernden Liebe des gereiften Mannes zurückschaut. In diesem bekenntnisreichen Hauptwerk seines sparsam, aber gestaltungskräftig arbeitenden Dichtertums offenbart sich die ganze knorrige Eigenart und Eigenwilligkeit seines fest in niederdeutscher Volkheit wurzelnden Mannestums.

Wie aber die drei großen „B“ — Bach, Beethoven, Brahms — neben Mozart und Haydn des Dichters musikalische Welt erfüllen, möge jeder selber in stiller Feierstunde aus Söhles Büchern zu innerer Bereicherung erlauschen. Es sind die leuchtendsten Kleinodien seiner Dichtung, wenn er aus tiefflammender Begeisterung von jenen Meistern zu sprechen anhebt. Wie rauschen unserm Dichter die Grundmelodien seiner heimatlichen Landschaft auf in den Tönen Brahmsscher Musik: „Meine alte Heimat, an die ich nur immer aus tiefstem Heimweh heraus zurückdenke, klingt mir wieder aus Brahms. Die norddeutsche Tiefebene in ihrer Innigkeit, ihrer wolkenüberschatteten Versonnen- und Verlorenheit, in ihrer Stille: oft klingts aus einem Brahmsschen Pianissimo leise wie Bienenton in blühender Heide. Die norddeutsche Tiefebene aber auch in ihrer Eckigkeit, ihrer eichendurchrauschten Kraft, und die Stille ist nur eine Stille vor dem Sturm. Immer tiefer war ich eingedrungen durch die oft rauhe Hülle in den köstlichen Kern. Freilich, er ist spröde wie eine norddeutsche Jungfrau, er kommt einem nicht entgegen, erkämpfen muß man sich den so über und über norddeutschen Brahms. Dann aber ist's eine „ewige Liebe!“ Nicht flackernd, hellauflodernd, vielmehr wie nur allmählich in Brand kommendes Eichenknastholz, still in sich hinein verglühend, andauernde Wärme aber dabei entwickelnd,

keine fliegende Hitze, nur .... Der hauptsächliche Inhalt Brahmsscher Musik ist eine unendliche Güte."

Dem wackeren Musikerpoeten aus der Lüneburger Heide gilt am Ende dieser Wanderung durch seinen Lebens- und Schaffensgarten unser dankbarer Gruß!

Allerlei Zeitgemäßes

Von Alfred Heuß

I.

Als die Neue Musik in Erscheinung trat, konnte man in ungezählten Aufsätzen lesen, daß das hergebrachte Konzert sich überlebt habe. Man solle sich nur einmal die inhaltlosen, innerlich gar nicht beteiligten Gesichter der Konzertbesucher ansehen, um eben gewahr zu werden, daß diese Art der Musikdarbietung sich innerlich erledigt habe und deshalb etwas Neues an ihre Stelle treten müsse. Auch die Vertreter der Singgemeinden ließen es an Angriffen auf das Gesellschaftskonzert nicht fehlen, mit Spott wurde nicht gespart, so daß ein ehrlicher Konzertbesucher sich beinahe beschämt fragen mußte, ob es denn wirklich ein Zeichen von Zurückgebliebenheit und eines schlechten Geschmackes sei, sich in Konzerten noch sehen zu lassen und an Werken des früheren Konzertzeitalters sich zu erfreuen. Denn auch auf diese dehnte sich die Kritik der neuen Zeit aus, bekanntlich machte sie selbst vor Beethoven nicht Halt, der sich Dinge sagen lassen mußte, daß er in Zweifel hätte geraten können, ob er überhaupt ein regelrechter Komponist gewesen sei. Statt dessen empfahl man sich selbst mit seiner Neuen Musik, lud zu Veranstaltungen im engen Kreise ein, in denen das gleiche Werk mehrfach gespielt wurde, die Singgemeinden ersetzten das frühere Konzert mit dem stumpfen Zuhören durch eine künstlerische Selbstbetätigung, die alle frühere Konzertmusik ausschloß. In diesen Kreisen stand jedenfalls fest, daß das gesellschaftliche Konzert sich überlebt habe. Ein gefährlicher Nebenbuhler schien diesem zudem in den letzten Jahren im Rundfunk zu erstehen, der, unterstützt durch die schlechte wirtschaftliche Lage, das etwaige Bedürfnis nach Musik und Konzertmusik im besonderen in einer ungeahnten Weise zu befriedigen schien. Kurz, wenn je das Konzertleben auf die Probe gestellt wurde, so war es im Verlauf der letzten Jahre.

Wie steht es nun heute? Liegt das übelbeleumdete Konzert wirklich in den letzten Zügen oder hat sich doch wenigstens eine klar ersichtliche Wendung vollzogen? Von ersterem kann überhaupt keine Rede sein, so wenig günstig sich der allgemeine Zeitgeist mit seiner Vorliebe für Sport, überhaupt seinen stark nach außen gewendeten Zielen ernster Kunst erweist. Wir haben im Gegenteil zu sagen, daß gerade die ernste Musik mit zu dem Bollwerk gehört, das uns in dieser kritischen Zeit vor einer immer weiter sich ausdehnenden Veräußerlichung schützt und zwar stärker, als es vor dem Kriege der Fall war. Denn tatsächlich ist eine Wandlung im Konzertleben vor sich gegangen, die wir — man staune! — zu einem Teil wenigstens, der modernen Musik zu verdanken haben. Und dies dadurch, daß der Sinn für echte Musik, fast gleichviel welcher Zeit sie angehört, in einer Weise durch das Vorhandensein der Neuen Musik geweckt und geschärft worden ist, wie es selbst brüchigster Vorkriegsmusik nicht gelingen konnte. Wie oft habe ich es — selbst im Gewandhaus — erlebt, daß man Sinfonien, besonders von Mozart, mit einer Gleichgültigkeit begegnete, daß der noch im 19. Jahrhundert geprägte Ausdruck vom „faulen Klassikerkult" gerade auch auf die Zuhörer paßte.

Und heute! Die Aufführung derartiger Werke bedeutet geradezu ein Fest, man ist nicht nur aufgewacht, sondern auch in einer Weise dankbar, die früher kaum anzutreffen war. Das widerfährt nun aber keineswegs nur Werken der Klassiker, sondern auch solchen späterer Meister. Mit welch innerer Hingabe ist z. B. letzthin die dritte Sinfonie von Brahms unter Furtwängler angehört worden, der, so eigenherrlich er vorging, aus einem tiefen Erlebnis heraus entwickelte, das Werk gewissermaßen durch einen Schönheitsschleier erblicken ließ. Wie übel ist dem Wort „Erlebnis" — sicherlich vielfach mißbraucht — mitgespielt worden. Eine Kunst, die erlebt war, konnte nun einmal nicht nur nicht das Wahre, sondern überhaupt nur etwas künstlerisch Minderwertiges sein. Daher denn auch die Vorliebe der Modernen für mechanische Musik, daher das Freudengeheul, als man einen Weg gefunden hatte, Musik gleich auf Schallplatten „komponieren" zu können, schon heute natürlich wieder bereits etwas Überlebtes. Das ist ja das typische Moderne, daß man alles, was man nicht besitzt, verdächtigt und den Leuten als etwas Minderwertiges hinzustellen sucht. Was denn auch immer klarer wird, ist Folgendes: Weit entfernt, wirklich aus unserer Zeit, besser dem Sehnen unserer Zeit, herauszuarbeiten, steht die moderne Musik abseits des eigentlichen Lebens. Die heutige Zeit sehnt sich in allen besseren Schichten nach innerem Leben, man möchte einen Inhalt geben, man möchte erleben, und fehlt hierzu auch noch die starke seelische Kraft, so will man doch sicher nicht das Gegenteil von dem, nach dem man sucht, will also keine Musik, die der modernen gleicht. Was diese bietet, fühlt man in sich dort, wo man sich am minderwertigsten vorkommt, in der Kehrichtseite der modernen Seele, der man entrinnen, die man entfernen möchte. Statt daß nun aber der Künstler, der Musiker, dem besseren Teil unserer Seele zu dienen sucht, verschreibt er sich ihrer Hefe, deren Untersuchung ergibt, daß sie in unmittelbarster Verbindung mit den tiefsten Niederungen der Vorkriegszeit steht. Will etwa der bessere Teil unserer Seele hemmungslose Entfaltung der niederen Instinkte wie in „Jonny spielt auf", will sie Banalitäten wie in Weills Stücken, wollte sie die Grotesken Hindemithscher Instrumentalwerke usw.? Nie und nimmer, höchstens in der Inflationszeit.

Die Kalamität für die moderne Musik bestand nun darin, daß sie nicht einmal die niederen und niedrigsten Instinkte zu befriedigen vermochte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte sie in einer Zeit wie der heutigen gesiegt, wie der Jazz auf seinem Gebiet, der für Jahre hinaus alle anderen Tänze über den Haufen warf, hätte gesiegt, wie endlich einmal die Niggeroper Kreneks, die dies mit Hilfe des Jazz und der ungehemmten Entfesselung der niederen Instinkte im Menschen vermochte. Weg einmal mit der Lüge, daß die moderne Musik im Namen einer seelischen Reinlichkeit komme, weg einmal aber auch mit der Selbstbeweihräucherung und Selbstanpreisung, man sei besser als die Vorkriegsmusik. Dazu hätte man kein Recht, und wenn diese — in ihren übelsten Erscheinungen — noch gefühlsverlogener gewesen wäre, als es der Fall war. Auch in rein künstlerischer Beziehung liegt hierzu wirklich kein Grund zur Überhebung vor. Oder hält man etwa dafür, daß die modernen Mittel schwerer zu beherrschen seien, als die früheren? Der schalste moderne Kopf wird dies nicht behaupten wollen. Auf jene Ansicht sei aber einmal genauer eingegangen, die zu beweisen sucht, daß die Entwicklung in der Tonkunst für einen Umsturz, wie er versucht worden ist, reif gewesen sei, mithin ein solcher notwendigerweise eintreten mußte. Was wird da unseren armen Musikern nicht alles aufzubinden versucht! Sogar am Anfang einer solchen neuen Epoche sollen wir stehen, deren Charakteristikum in veränderten Wurzeln, in einer von der bisherigen völlig verschiedenen Handhabung der tonkünstlerischen Elemente

bestehe. Was übrigens völlig den Tatsachen entspräche, wenn eben die moderne Musik, wie sie eigentlich beabsichtigt war, Zukunftsmusik werden könnte.

Danach sieht's nun im Konzertsaal, von dem wir ausgingen, weniger denn je aus. Und zwar rührt dies daher, daß die Konzertbesucher ganz und gar nicht mehr der Ansicht sind, sie seien einer entgleisten modernen Musik wegen da, die sie offenbar zu Narren halten wolle. Sondern ihre Anschauung geht wieder ganz offen und frei dahin, daß die Musik eine allgemein menschliche Angelegenheit und zwar eine solche des besseren Selbst im Menschen sei. Und da heute denn doch einmal die wüsteste Zeit hinter uns liegt, wir Rückfälle in die Niederungen gemeinen Trieblebens nur durch die moderne Musik mit ihren Jonnys und Konsorten erleben — es sind ja eigentlich nichts als verspätete Inflationsopern —, so erscheint dem heutigen Konzertbesucher echte frühere Kunst wertvoller und glückbringender als jemals, während die Gleichgültigkeit den albernen Perversitäten moderner Konzertmusik gegenüber fortwährend wächst. Ein im modernen Sinne ganz gutes Werk wie Tochs Vorspiel zu einer Komödie, das vor drei Jahren ein moderner Treffer gewesen wäre, fällt heute fast geräuschlos durch, moderne Werke werden allenthalben seltener, weil das neu heranwachsende Komponistengeschlecht bereits anders eingestellt ist und solche jüngere Komponisten, die vor einigen Jahren, einer Zeit fast allgemeiner Haltlosigkeit, sich den seelenlosen Armen der neuen Musik anvertraut hatten, sich loswinden und in das Stammland der Musik zurückkehren. Hören heute die Leute etwa ein Konzert von Hindemith, so schauen sie sich bereits mit zwinkernden Augen an, freuen sich entweder auf das Ende und die kommende Musik oder protestieren auch unzweideutig. Sagt man ihnen: So hört doch zu, das ist doch Musik unserer Zeit und entspricht eurer innersten Beschaffenheit, so kann man je nachdem etwas Unliebsames erleben oder es setzt ein nicht sehr schmeichelhaftes Witzwort über den Komponisten ab. Vollends Schönberg wagt kaum jemand mehr zu bieten, er bleibt für die große Welt mehr denn je der Komponist der Verklärten Nacht. Welche Wichtigkeit wird aber selbst dem kleinsten „Ereignis" in der modernen Musik von Seiten der nachhinkenden Prestissimo-Presse beigemessen! Wird z. B. ein szenischer Witz von G. Kaiser mit moderner Musikbegleituug von K. Weill aufgeführt, so versammelt sich halb Berlin und die sonstige „fortschrittliche" Presse des Reiches in dem betreffenden Theater, wobei die eigentliche opera buffa sich im Zuschauerraum insofern abspielt, als die Herren auch nicht das mindeste Gefühl dafür zu besitzen scheinen, welch unendlich komische Rolle sie bei der Geburt der bekannten lächerlichen Maus notwendigerweise spielen. Schreit doch fast alles, was irgendwie mit moderner Musik enger zusammenhängt, ganz hoch beginnend bei ihrer ebenso sterilen wie unwahrhaftigen Ästhetik bis hinab zum kleinen Provinzkritiker, der plötzlich ebenfalls eine „neue" Ader in sich entdeckt, schreit doch all dies nach Luft schnappende Froschgequäke förmlich nach einem Aristophanes oder gar einem Rabelais; ein fähiger Kopf könnte Stücke schreiben über die moderne Musik und die mit ihr zusammenhängenden Musikverhältnisse, daß die Leute sich nur so bögen vor Lachen und wenigstens einmal ihren erquickenden Spaß an dem Getue der modernen Musik hätten. Allmählich klingelt es übrigens selbst an den harten, unempfindlichen Ohren der Berliner Kritiker. Unter den ersten Ratten, die das glorreiche moderne Tonschiff verlassen, erkennt man den bekannten Musikkritiker Adolf Weißmann, der, des ewigen Wartens müde, seine moderne Fanfarentrompete an den Nagel hängen will. Bald werden wohl andere folgen, was eigentlich schade ist. Denn die gleichen Herren werden bald wieder an anderer Stelle die ersten sein wollen.

Wir selbst sind immer noch im heutigen Konzertsaal, in dem es, wie gesagt, erheb-

lich anders zugeht, wie vor dem Kriege. Die heute frischer wehende Luft kommt selbst Komponisten zugute, die vor dem Kriege bereits einen recht schweren Stand hatten. Man machte sich z. B. aus Berlioz nicht mehr sehr viel, wer aber letzthin — ebenfalls im Gewandhaus — die drei Orchesterstücke aus Romeo und Julia hörte, die Liebesszene mit vornehmster Feinheit vorgetragen, der glaubte, wieder vor etwas Neuem von unverwelklichem Reize zu stehen. Und dann gab's noch eine besondere Überraschung, Wagners Huldigungsmarsch, der selbst vor zwanzig Jahren kaum zu hören war und sicherlich keinen Anspruch auf Unsterblichkeit erheben will. Aber was war's, spürte nicht jeder selbst in diesem Gelegenheitswerk ohne weiteres das Schreiten eines großen Mannes, einer Persönlichkeit, die mit einem einzigen, in starker Meisterhand geformten Motiv mehr sagt, als was in einem Dutzend Ballen mit moderner Musik steht! Mit welch schmutziger Perfidie wird aber heute Wagner vonseiten der modernen Leute behandelt, welch ein Schandfleck weiterhin in der Geschichte des heute allerdings fast gänzlich in undeutschesten Händen sich befindenden deutschen Theaters, daß Wagners Werke vielfach zu Schmierenstücken herabgewürdigt werden! Darüber werden wir auch einmal zu reden haben. Mit welch dankbarer Begeisterung wurde der Marsch nun aber entgegengenommen, von Furtwängler in einer Art vorgetragen, die für die kommende Zeit vorbildlich werden müßte, nämlich bei allem Feuer ohne unnötige Gefühlsdrücker! Man wird, ist einmal der heutige niedrige Geist von dem zur Höhe strebenden auf die Seite gedrückt worden, gerade an Wagner nochmals seine Wunder erleben.

Aber in noch weiterer Beziehung erkennt man die Wirkung eines frischer wehenden Windes im Konzertsaal, nämlich ganz neuen Werken gegenüber, die von gefestigten Komponisten stammend, in gutem Sinne mit der Zeit fortschreiten, wie es sich an einem Werke wie dem Requiem von Richard Wetz zeigt. Darüber in unserer nächsten Betrachtung, sofern es heute in besonderem Maße wieder gilt, den neuen Geist zu fördern, wo er zur Höhe strebt, im Gegensatz zu jenem in den ganzen letzten Jahren herrschenden modernen Geist, der die niederen Instinkte zur Grundlage und zum Ausgangspunkte hatte.

Die Entgötterung der Musik

Von Erich Klocke, Sprottau

In Paul Bekkers „Richard Wagner, das Leben im Werk" und Adolf Weißmanns „die Entgötterung der Musik"[1]) finden sich Ausführungen darüber, daß in Richard Wagners Sexualleben die Quelle zu finden sei, aus der seine Kunstwerke strömten.

Adolf Weißmann findet als eine der Ursachen für die heutige Entgötterung der Musik die angeblich von der Psychoanalyse entdeckte Rückbeziehung fast aller seelischen Vorgänge im Reiche des Unbewußten auf das geschlechtliche Triebleben, das heutigen Tages so leicht seine Erfüllung findet, daß der Anlaß, das Triebhafte ins Künstlerische umzuwerten, mehr und mehr schwindet: „Der Sexualakt hat kaum andere Bedeutung als Essen und Trinken" — . . . „Sehnsucht kann also nicht statthaben."

„Die Feierlichkeit der Liebe," soweit sie von den Musikern verherrlicht ist, ist heute abwegig, wo „die Entfernung von Mann zum Weib als geschlechtlichem Wesen auf das Mindestmaß verringert ist." „Die Liebe hat schon darum in der Musik keinen Raum mehr."

Mit der Feststellung dieser Tatsache und der Mechanisierung der Musik durch die zunehmende

[1]) Deutsche Verlagsanstalt 1928.

Einführung von Musikmaschinen, will Adolf Weißmann „die Entgötterung der Musik" begreiflich machen.

Ein Schlußsatz in dem Kapitel: „Der Verfall der Tristanerotik" lautet:

„Betrachten wir das Kunstwerk als ein Mittel, Sinnlichkeit in höherem Sinne fruchtbar zu machen, den Trieb zu sublimieren, dann muß es notwendig in einen immer engeren Kreis gedrängt werden, weil ja der Anlaß, das Triebhafte ins Künstlerische umzuwerten, mehr und mehr schwindet" — weil — „Sehnsucht nicht mehr statthaben kann." „Es gibt lauter Erfüllungen." Der den Menschen wie die gesamte Natur beherrschende Selbsterhaltungstrieb, der sich auch im Geschlechtstrieb offenbart, findet heute seine ungehemmte Befriedigung. Deshalb entsteht keine Sehnsucht mehr, die sich musikalisch auswerten ließe. „So geht dem Musiker die ihm allein zugängliche, allerhöchste Stufe der Erotik verloren."

Wer eine solche Auffassung sich zu eigen machen kann, der sieht freilich die musica sacra von ihrem Himmelsthrone in die Alltäglichkeit hinabsteigen. Er sieht sie, wie Weißmann: wie sie sich mit dem Instinktleben innig verbindet, das sie „mit ihrem tief erregenden Klang verstärkt bis zu hinreißender Wirkung." Beweisende Tatsache: Wirkung des „angriffslustigen Jazz", in dem man „etwas wie den Ausdruck der Gradlinigkeit im Erotischen" sehen mag.

Von ihm wird das Kunstwerk, das einer menschlichen Sehnsucht entspringt, die niemals Erfüllung finden kann, in die Flucht geschlagen.

Gott sei Dank!, daß diese „Sehnsucht" menschlichen Trieblebens auf dem kürzesten Wege seine „Erfüllung" findet und darum zur Umwertung zu Kunstwerken keinen Anlaß mehr bietet.

Der Mensch und besonders der deutsche Mensch wird aber immer — mag sich sein Triebleben äußern, wie es will — die Sucht behalten, sich nach etwas zu sehnen:

Er sehnt sich in seinem Suchen nach dem Wahren in der Wissenschaft, nach dem Guten im Sittlichen (Ethik) und nach dem Schönen im Sinnlichen (Ästhetik).

Das ist sein Wesen und bleibt sein Wesen.

Ebensowenig, wie die Wissenschaft und Sittenlehre abhängig sind vom menschlichen Triebleben — in ersterer wird ewig nach dem Wahren, in letzterer ewig nach dem Guten gesucht werden — ebensowenig kann jemals menschliches Triebleben die Sehnsucht nach dem Schönen unterdrücken.

Das menschliche Triebleben verläuft beim Menschen als Selbsterhaltungstrieb nicht anders als beim Tier.

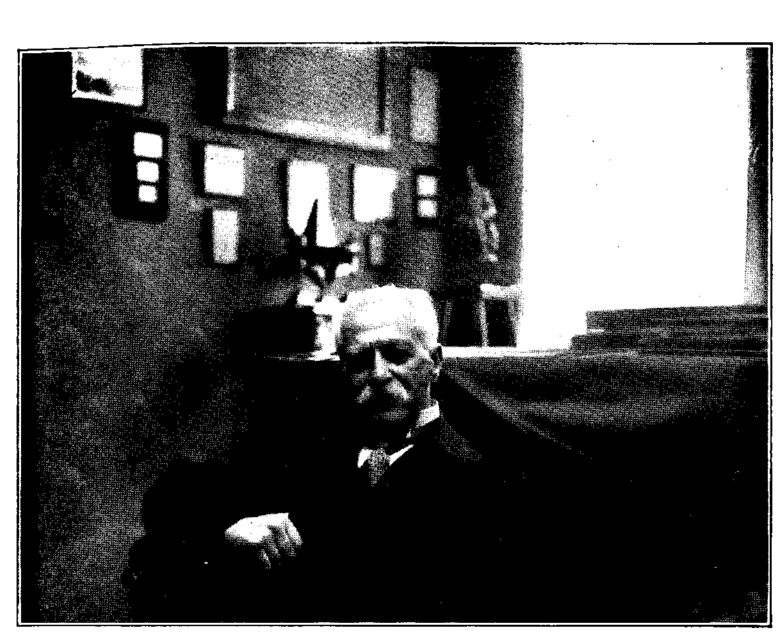
Der Mensch allein von allen Lebewesen hat aber ein Bewußtsein, welches zum Selbstbewußtsein führt, das ihn himmelweit über das tierische Leben erhöht, ja das ihn das tierische Leben — das ist das Triebleben — als so große drückende Last empfinden läßt, daß er sich mit allen seinen Kräften von dieser Last zu befreien sucht.

Je mehr Selbstbewußtsein sich dieser niederdrückenden Tatsache bewußt wird, desto stärker wird die Sehnsucht, diese von der Natur dem Menschen zu seiner Selbsterhaltung mitgegebenen sinnlichen Triebe, die er deshalb ja niemals loswerden kann, zur Schönheit umzugestalten — letzten Endes im Kunstwerk.

Insofern hat das Kunstwerk allerdings selbstverständlich seinen Ursprung in der Sinnlichkeit. Das Kunstwerk entsteht ja durch eine schöpferische Kraft (Genie), die das von den Sinnen gelieferte Material derartig umgestaltet, daß sich der Mensch von der lastenden Notwendigkeit des Natürlichen durch diese Schöpfung befreit fühlt.

Wo ein solcher Vorgang sich vollzieht, da entsteht der Begriff der „Freiheit", der nur zu verstehen ist, wenn er mit dem Begriffe „Natur", das ist Sinnlichkeit, Triebleben, zusammengehalten wird.

Den Menschen, der danach strebt, von der naturgesetzlichen Bindung, die die gesamte Natur, also auch ihn, beherrscht, sich durch sein Selbstbewußtwerden zu befreien, den führt der Weg zur Freiheit durch die Kunst, in der er natürlich nicht etwa von seinem Triebleben Befreiung findet, in der aber die Illusion der Freiheit vollkommen berechtigt ist, weil er ja aus seinem eigenen freischöpferischen Vermögen das ihn vorher belastende Material zum Aufbau seines Kunstwerks verwendet hat. Damit hat er sich als Beherrscher der ihm von der Natur zwangs-



Autgenommen von Katharine Schurzmann

Ob Fräulein oder Frau
(Ich weiß es nicht genau), —
Zeigt [illegible] dies Bild im [illegible],
[illegible]: „[illegible]!"
Herzlichst Siegfried Ochs.



Brahms in seinem Wohnzimmer



Aufgenommen von Leone Sinigaglia

Brahms mit S. Stocker und Mandyczewski

weise auferlegten Sinnenwelt, der er nicht entgehen kann, bewiesen — und das gibt ihm das Gefühl der Freiheit, die wir mit dem Begriffe der Persönlichkeit verbinden.

„Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit."

Je stärker die Fesseln des Trieblebens als solche bewußt werden, um so stärker muß das Selbstbewußtsein werden, das sich von diesen Fesseln, oft unter starken seelischen Konflikten, zu befreien sucht und auf dem Wege durch das Kunstwerk zur Freiheit der Persönlichkeit, zum höchsten Glück der Erdenkinder, gelangt.

Das wollten wohl Paul Bekker und Adolf Weißmann zum Ausdruck bringen. Die Form aber, in der sie es zum Ausdruck brachten, ist leider geeignet, Wasser auf die Mühle derjenigen zu leiten, welche „alle seelischen Vorgänge im Reiche des Unbewußten in Beziehung zum Geschlechtsleben setzen" und von dem Höchsten, was der Mensch besitzt, von seinem Selbstbewußtsein, vor dem allerdings auch die Psychologie von heute noch als vor einem großen Rätsel steht, schweigen.

Sollte die Sehnsucht danach in den Erdenkindern jemals aussterben — nach dem Glücke der Persönlichkeit — dann stirbt nicht nur jede Kunst, sondern auch gerade der Teil der Menschheit, zu dem die Besten gehören. Denn die Sehnsucht nach dieser „Freiheit" ist auch ein „Selbsterhaltungstrieb" — ein Selbsterhaltungstrieb des selbstbewußten Menschen. Dann wäre es aber auch nur noch ein Schritt zum Versinken in das Reich des Tierischen.

Ein Ausspruch Fr. Th. Vischers in seinem Roman „Auch Einer" (1879) fällt mir hierbei ein, der auf die heutigen Zustände paßt:

„Die Deutschen können das Glück und die Größe nicht recht vertragen. Ihre Art Idealität ruht auf Sehnsucht. Wenn sie's einmal haben — vielleicht erleben wir's, geben Sie acht — und nichts mehr zu sehnen ist, so werden sie frivol werden, die Hände reiben und sagen: unsere Heere habens ja besorgt, seien wir jetzt recht gemeine Genuß- und Geldhunde mit ausgestreckter Zunge —".

Das paßt auf einen Teil der heutigen Deutschen, deren „Sehnsucht Erfüllung gefunden hat."

Vischer fährt dann fort: „Nehmen wirs auch nicht zu schwer; eine anständige Minorität wird bleiben, eine Nation kann so etwas überdauern."

Also: Nehmen auch wir es nicht zu schwer!

Siegfried Ochs

Zum 19. April

Von K. Schurzmann, Berlin

Der Berühmte muß sich das Gefeiertwerden gelegentlich gefallen lassen; aber wenn einer gar kein Talent hat, sich an den Pranger öffentlicher Liebe und Verehrung gestellt zu sehen, so ist es sicher Siegfried Ochs. Der Quecksilbrige, immer jugendlich Bewegliche kann ja durchaus nicht stillhalten und sich von anderen etwas sagen lassen und obendrein noch etwas Gutes — nein, das liegt ihm keinesfalls.

So wollen wir es also kurz mit ihm machen. Wenn wir ihm auch nicht absprechen können, daß er am 19. April 1858 in Frankfurt a. M. geboren wurde, die Begleiterscheinungen seines Alters sprechen wir ihm entschieden ab. Tummelte er sich doch kürzlich in abschreckend häßlicher Maske auf dem Ball der Hochschule für Musik herum, sein Inkognito mit verstellter Stimme zu Späßen seiner Art ausnützend.

Man sagt, auf dem Podium sei er ein Vierzigjähriger, und in der Tat, die Aufführungen des Hochschulchors sind auch in diesem Winter Spitzenleistungen aller Berliner Konzertdarbietungen. An einem Riesenwerk wie der H-Moll-Messe von Bach reckt sich der kleine Mann mit dem herrlichen Kopf und den sieghaften Augen zu titanenhafter Größe empor und zwingt in seinen Bann die ungleichen Elemente von Chor, Solisten und Orchester, vereinigt sie zu einem einzigen Instrument unerhörten künstlerischen Ausdrucks.

„Es gibt keinen schlechten Chor und kein schlechtes Orchester, es gibt nur schlechte Dirigenten", dieses Wort von Siegfried Ochs heißt: Chor und Orchester schafft der Dirigent nach seinem Bilde. Wir wissen, was er aus scheinbar schwachem Material herausholen kann. Eine Aufführung der Missa solemnis von Beethoven in Gleiwitz mit Bergleuten als Chorsängern war gewiß ein Wagnis; aber es mußte gelingen, denn er versteht es, mit Liebe, List oder Gewalt, ja mit gewaltiger Grobheit das Fünkchen künstlerischen Wollens anzufachen, das in jedem Menschen bereit liegt; und so schlägt er aus der Masse Feuer, bis alles lichterloh brennt, Ausführende und Zuhörer, in einer Kunstbegeisterung, wie sie in der deutschen Musik nicht zum Schweigen zu bringen ist, solange Männer wie Siegfried Ochs am Werke sind.

Als er sich im Jahre 1884 einen Chor in Berlin gründete, der als Philharmonischer Chor bis 1920 einer der stärksten künstlerischen Faktoren der Reichshauptstadt war, konnte ihm bei der Durchführung seiner Ideale nur der unerschütterliche Glaube an das Vorhandensein eines Funkens Kunst in jedem Menschen helfen, denn die Leute brachten damals nichts mit als ihren guten Willen. Und als die Ungunst der Nachkriegszeit diesen Chor zertrümmerte, und er die Reste dem jungen Hochschulchor eingliederte, der nun unter seiner Führung zu nie geahnter Höhe emporwuchs, auch da half ihm sein geniales Wollen, diesen von Grund auf neugeschaffenen Klangkörper mit Leben und Begeisterung zu durchdringen.

Und was leistet der rastlos Tätige, Nimmermüde auf anderen Gebieten. Wenn er auch auf seine Kompositionen selbst keinen Wert legt, manch anderer füllt mit solchen Gaben und Erfolgen sein Leben aus. Seine Bearbeitungen deutscher Volkslieder sind Kostbarkeiten; wir finden ihn am Rednerpult als den in seiner eigenen geistvollen Art Vortragenden. In seinen Werken „Gesehenes — Geschehenes", „Der deutsche Gesangverein" und „Über die Art, Musik zu hören" spricht der praktische Musiker, was der Schriftsteller allein nicht zu sagen weiß. Seine Tätigkeit als Lehrer weist ihm die kommende Generation zur Ausbildung von Chordirigenten und Sängern zu.

An Siegfried Ochs zerschellte der Fluch des Reichtums. Als Sohn eines reichen Hauses setzte der Chemiestudent das Musikstudium gegen den Willen seiner Eltern durch. Das Wohlleben vermochte nichts über seine genialen Gaben und sein Künstlertum. Ehrenamtlich tat er die ungeheure Arbeit am Philharmonischen Chor, und als die Nachkriegszeit dem über Sechzigjährigen die wirtschaftliche Sorglosigkeit nahm, da triumphierte seine Arbeitskraft über die Ungunst der Verhältnisse und fand ihn mit unverminderter Kraft am Werke.

Möge sein ungebrochener Widerspruchsgeist dem Alter auch fernerhin siegreich standhalten, damit wir ihn noch viele Jahre behalten dürfen, schöpferisch tätig und unbeirrbar aufrecht und treu.

Neues über Klara Schumann

(Klara Schumann in Rußland)

Von Robert Engel, Berlin

Vor einigen Jahren erschienen in Rußland unter der Schriftleitung des Sohnes des Komponisten N. A. Rimskij-Korssakoff — A. N. Rimskij-Korssakoff — zwei Sammelbände „Musikalische Annalen" (Musykalnaja Letopis). Der erste Band brachte unter anderem sehr wertvollen Material den Aufsatz von Frau W. Komarowa „Klara Schumann in Rußland". Da diese Sammelbände in Rußland beinah vergriffen sind und in Deutschland so gut wie unbekannt, wird es wohl von Interesse sein, die deutschen Leser mit dem Wesentlichsten, was dieser Beitrag enthält, bekannt zu machen, und den Text der vier, meines Wissens in Deutschland noch nicht veröffentlichten Briefe Klara Schumanns hier wiederzugeben.

Frau Komarowa ist die Tochter des 1918 verstorbenen Dmitrij Wassiljewitsch Stas-

soff, eines Bruders des berühmten russischen Kunst- und Musikschriftstellers Wladimir Wassiljewitsch Stassoff.

D. W. Stassoff war einer der Direktoren der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft und hatte auf die Zusammenstellung der Konzertprogramme dieser Gesellschaft, wie auch der sogenannten Universitäts-Konzerte einen bedeutenden Einfluß. Er erzählte seiner Tochter — Frau Komarowa — die Geschichte seiner Bekanntschaft mit Klara Schumann, und hat diese, nachdem sie niedergeschrieben war, selbst durchgesehen. Auf diese Weise ist die Gültigkeit des hier kurz Wiedererzählten keinem Zweifel unterworfen.

Wie bekannt, weilte Klara Schumann zweimal in Rußland. Das erste Mal 1844, als sie mit Robert Schumann hinüberkam, und das zweite im Winter 1863—1864, als sie Riga, Petersburg und Moskau aufsuchte. Stassoff wurde mit ihr 1859 in London bekannt. Damals fand dort, im Juni, ein großes Händelfest statt, zu dem sich sehr viele hervorragende Tonkünstler, wie Joachim, Stockhausen, Heinrich Wienjawski, Anton Rubinstein und andere einfanden.

Stassoff sprach eines Tages bei Klara Schumann vor, ohne sich vorher anzumelden oder zu empfehlen, und hat ihr offen und gerade eingestanden, daß er mit ihr gern bekannt werden möchte. Er sagte ihr, daß er sich sehr interessiere, welcher Meinung sie über die von ihm soeben gelesenen Bücher über Robert Schumann von J. v. Wasielewski und Loransen sei. Ferner, daß er von ihr gern etwas über ihren genialen verstorbenen Gatten und von den noch unveröffentlichten Werken von Franz Schubert erfahren möchte. Klara Schumann hat die Begeisterung des jungen russischen Musiklaien richtig eingeschätzt, ihm versprochen, Werke von Schumann vorzuspielen, und lud ihn gleich darauf zum Abend ein. Tatsächlich hat sie auch mit Joseph Joachim die beiden Violinsonaten Robert Schumanns an demselben Abend gespielt.

Als Stassoff London verließ, bat er Klara Schumann, in Rußland öffentlich aufzutreten, was sie ihm auch versprach. Nebenbei sei bemerkt, daß Schumann bis zur Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft den breiteren Musikkreisen fast gar nicht bekannt war. Als Klara Schumann das erste Mal in Rußland auftrat, hat sie fast nur vor den Kreisen der Aristokratie gespielt. Erst in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre wurden die größeren Werke Schumanns öfters aufgeführt.

Einer ganz besonderen Beliebtheit erfreuten sich aber die Werke des großen Romantikers nach Begründung der Russischen Musikgesellschaft durch Anton Rubinstein, eines schwärmerischen Verehrers Schumannscher Musik. Im Laufe von fünf Jahren wurden hier die meisten seiner größten Werke aufgeführt.

Obgleich Klara Schumann die Absicht hatte, bereits 1859 nach Rußland zu kommen, mußte sie jedoch, anderweitiger Verpflichtungen wegen, ihr Auftreten dort bis zur Konzertsaison 1863/64 verlegen. Damals kam sie mit ihrer ältesten Tochter Louise und wurde bei der Großfürstin Jelena Pawlowna, die ihr Räumlichkeiten zur Verfügung stellte, aufgenommen. Sie trat am 29. Februar im Sinfonie-Konzert, dann in drei Kammermusikabenden auf und gab ein selbstständiges Konzert unter der Leitung Anton Rubinsteins am 10. März. Einige Matinées im Hause Benardaki folgten darauf. Das Programm eines dieser Morgenkonzerte — 29. März — hatte Klara Schumann eigenhändig auf einen Zettel geschrieben. Leider ist dieses Autograph mit einem anderen Autograph der „Humoresque" Robert Schumanns, an deren Seite sich das Autograph Klara Schumanns „Zur freundlichen Erinnerung an Klara Schumann" usw. befand, ebenso wie eine Photographie der berühmten Künstlerin 1918 in Petersburg verloren gegangen. Bis zum heuti-

gen Tage ist es nicht gelungen, trotz der größten Bemühungen Frau Komarowas, diese höchst wertvollen Reliquien aufzufinden.

Während ihres Aufenthaltes in Rußland suchte Klara Schumann die Familie Stassoff öfters auf. Zum Ende der Spielzeit erkältete sie sich und kam erst nach langer Unterbrechung, am 21. März, zur befreundeten Familie wieder. Sie fühlte sich damals noch nicht ganz wohl und schrieb aus diesem Anlaß an Stassoff folgenden Brief.

I.

Geehrter Herr,

Ich fühle mich leider noch immer so unwohl, daß ich im voraus um Entschuldigung bitten muß, wenn ich mich heute frühzeitig nach Haus begebe. Ich möchte nicht, daß Sie es mir für Unfreundlichkeit auslegten, daher ich es Ihnen schon jetzt sage.

Mit hochachtungsvollem Gruße
Ihre ergebene
Klara Schumann.

Kurz vor Ostern unternahm Klara Schumann eine Reise nach Moskau, von wo aus sie an Stassoff am 9. April 1864 den zweiten Brief richtete.

II.

Lieber, verehrter Herr Stassoff,

die Concerte sind nun für jetzt hier zu Ende und ich eile Ihnen von mir mitzutheilen, und zwar, daß es mir sehr gut ergangen. Ich habe die größten Anstrengungen, Reise und Spiel in vier Concerten glücklich überstanden und mein Befinden hat sich sehr gebessert, wenngleich es noch immer kein ganz gutes zu nennen. Die Aufnahme in den Concerten war eine so freundliche, daß ich mich auf vieles Zureden entschlossen habe die stille Woche hier zu bleiben, und in der Osterwoche (am 2[illegible]ten April) noch ein eigenes Concert zu geben, und am 24ten in der musik. Gesellschaft meines Mannes Concert noch zu spielen. Das Orchester sandte mir gestern eine Deputation und stellte sich mir zu meinem Concerte gratis zur Verfügung. Das ist doch liebenswürdig, nicht wahr? Ferner wurde ich gestern noch überrascht durch ein schönes Geschenk der Moskauer Studenten, in deren Concerte ich spielte und welche mir nach dem Concerte das Geschenk (eine wunderschöne Zuckerschale in Tula-Arbeit) überreichten. Nicolas Rubinstein thut mit größter Bereitwilligkeit Alles, was er nur kann, für mich, gerade wie auch Antoine Rubinstein. Wie selten begegnet man unter den Künstlern so noblen Characteren, wie diese Brüder sind! Die Familie, bei der ich wohne, sind liebe Menschen, haben ein schönes, bequemes Haus, reizende Kinder und wüßte ich nicht, was ich mir zur vollkommenen Gemüthlichkeit mehr wünschen könnte im Auslande, aber, die Sehnsucht nach meinen Kindern, meinem Häuschen, dem Frühling wächst mit jeder Stunde, und nur die vielen und schweren Pflichten, die mir aufliegen, könnten mich zu dem Entschlusse noch so lange hier zu bleiben, bewegen. Man muß aber lernen das Herz bezwingen, was mir kein leichtes ist.

Meiner Berechnung nach werde ich nun vor dem 28-ten April nicht wieder in Petersburg sein, und freue mich herzlich darauf mit Ihnen und Ihrer lieben Frau noch einige gemüthliche Stunden zuzubringen. Zwei bis drei Tage will ich jedenfalls noch in Petersburg bleiben, auch wenn ich kein Concert mehr gebe. Ich fürchte dazu wird es fast zu spät werden? was meinen Sie? wären Sie dennoch dafür, so schlüge ich den Abend des 29-ten oder 30-ten vor, und zwar wieder bei Bernardaci (sic) vorausgesetzt, daß ich des Herrn Wieniawski versichert sein könnte. Sie sagen mir wohl gelegentlich ein Wort hierüber! Meine Adresse ist: Chez Monsieur Stücken Spies. Maison... Maraseika(sic).

Über Moskau sage ich Ihnen nichts. Sie kennen ja die wunderbare Stadt, den entzückenden Blick vom Kreml aus, diesen ganz orientalischen Character! Hier hat man viel mehr das Ge-

fühl in Rußland zu sein, als in Petersburg, freilich lernt man auch die geringe Bildungsstufe des niederen Volkes mehr kennen, da man mit diesem in nähere Berührung kommt, als in Petersburg.

Doch nun will ich Ihnen Lebewohl sagen. Herzlich freuen soll es mich bald von Ihnen zu hören, grüßen Sie die theure Frau von uns und gedenken Sie freundlich meiner die ich mich zeichne Ihre

Von Herzen ergebene Clara Schumann.

Acht Tage später schickte sie von daselbst noch einen eiligen Brief, in dem sie folgendes mitteilte.

III.

Verehrter Herr Stassoff,

Damit Sie sich um mein Concert in Petersburg ja keine Unruhe müßten machen, will ich Ihnen gleich nach Empfang Ihrer lieben Zeilen mittheilen, daß ich kein Concert mehr gebe. Sie wissen, ich war von vorn herein nicht dafür, und nur schwankend gemacht, durch Aller Zureden. Aber es ist zu spät, und zieht mich nach den Meinigen mit aller Macht eines sehnsüchtigen Herzens!

Kommt mir nichts dazwischen so denke ich d. 27-ten April hier abzureisen. Sie finden mich dann am 28-ten wieder im Palais Michel, aber nur für zwei Tage; am 1 Mai reise ich dann nach Deutschland ab.

Haben Sie Dank für alle Bemühungen, grüßen Sie die liebe Frau und Ihren Herrn Bruder. Bis auf baldiges Wiedersehen.

Eilig. Ihre wahrhaftig ergebene Clara Schumann

Den letzten Brief, welcher sich im Besitz der Familie Stassoff befindet, schrieb Klara Schumann drei Jahre später, am 7. Juni 1867 aus Düsseldorf. Doch dieser traf den Empfänger nicht an, da Stassoff, damals von der Direktion der Russischen Musikgesellschaft zurückgetreten, sich in Dresden und der Sächsischen Schweiz aufhielt. Er fand den Brief leider erst nach seiner Rückkehr aus dem Ausland vor, was er um so mehr bedauerte, da er sonst Klara Schumann aufgesucht hätte.

Wir lassen hier den Brief folgen.

IV.

Lieber, verehrter Herr,

im Vertrauen auf Ihr mir erwiesenes Wohlwollen wage ich es Ihnen im Überbringer Dieses einen jungen Künstler, Geiger, Herrn Kapellmeister Bargheer aus Detmold, zu empfehlen. Ich glaube, Sie werden bald in ihm sowohl den liebenswerthen Menschen, als auch den feingesinnten Künstler erkennen. Es würde mich für ihn so herzlich freuen, gönnten Sie ihm zuweilen eine gemüthliche Stunde in Ihrem lieben Familienkreise — mit der innigsten Freude gedenke ich oft der einigen schönen Stunden mit Ihnen und Ihrer lieben Frau Gemahlin, und immer sage ich noch das aufrichtigste Bedauern, daß ich erst so spät Ihrer beiden nähere Bekanntschaft machte.

Ich hoffe, es geht Ihnen Allen recht gut? und gönnen Sie mir wohl zuweilen noch einen freundlichen Gedanken? Könnten Sie nicht einmal heraus? Wie freute ich mich, überraschten Sie mich einmal in Baden!

Ich hoffe, ich höre von Herrn Bargheer Näheres über Ihr Ergehen, und zeichne mich mit den herzlichsten Grüßen und der aufrichtigsten Hochachtung

Ihre

Clara Schumann.

Diesem Brief war folgende Visitenkarte beigelegt:

Carl Bargheer
Fürstlich Lippischer Hofkapellmeister

Zur Gewandhausfrage

Von Alfred Heuß

Kein Zweifel, die Gewandhausdirektion steht heute vor einer schwierigen Frage hinsichtlich der Neubesetzung des Kapellmeisterpostens an ihrem Institut. Man erkennt, daß sich die Zeiten innerhalb der letzten 30 Jahre ganz erheblich geändert haben, sofern heute die Eigenart des Instituts als eines wöchentlichen Konzerts für unsere Zeit ihre Kehrseiten offenbart. Es wird auch außerordentlich schwer sein, einen Dirigenten von internationalem Ruf derart an das Institut zu binden, daß er möglichst die Hauptzahl der 20, eigentlich 22 Konzerte leitet. Arthur Nikisch, aus einer Zeit stammend, bei der diese Aufgabe noch als eine Selbstverständlichkeit galt, hat seine Kraft in allererster Linie dem Gewandhaus-Institut gewidmet, und es unterliegt keinem Zweifel, daß diesem dadurch eine Festigkeit und ruhige Sicherheit gegeben worden ist, die sowohl nach innen wie nach außen wohltätig wirkte. In der Erscheinungen Flucht, hier auf unserem Gebiet in der Hast des modernen Konzertbetriebes, stand das Gewandhaus ruhig und geschlossen da, von einer Zeit kündend, in der das Musikleben einer Stadt sich auf sich selbst stellte und keine Veranlassung hatte, seinen Blick nach auswärts zu wenden und von außenher das Heil zu erwarten. Man muß indessen den Blick schon noch etwas weiter nach rückwärts wenden, um die heutige Lage voll zu begreifen. Vor 100 Jahren gab es eine eigentliche Dirigentenfrage überhaupt noch nicht. Die Kraft des Instituts lag in ihm selbst, die Leute kamen wöchentlich zusammen, nicht eines Dirigenten wegen, sondern um gute Musik zu hören, die von einem hierzu Beauftragten vorbereitet worden war. Es wäre auch verkehrt, die Berühmtheit des Instituts auf Mendelssohns Kapellmeisterzeit zurückzuführen. Sein Wirken war ein Glücksfall, der allerdings auch wieder darauf beruhte, daß gerade die geordneten Konzertverhältnisse in Leipzig diesem Manne die Anregung gaben, sich auch als Kapellmeister, wenn wir so sagen wollen, ausleben zu können. Mendelssohn ist auch der eigentlich erste und einzige Dirigent des Gewandhauses gewesen und geblieben, der in der Einzigartigkeit dieser Konzerte, eben ihrer großen Zahl, ein Moment erblickte, das noch heute, und heute vielleicht mehr denn je, als das Ausschlaggebende zu betrachten ist: Nämlich die Konzertmusik auf breitester Grundlage zu pflegen. Mendelssohn trug nicht nur der Gegenwart in weitestem Maße Rechnung, sondern richtete seine Blicke auch bereits in die Vergangenheit, so daß das Gewandhaus das erste Institut geworden ist, das sich vor allem einmal Joh. Seb. Bachs annahm. Ja, er schritt selbst zu Experimenten, so, wenn er in einem einzigen Konzert die sämtlichen Leonoren-Ouvertüren Beethovens zum Vortrag brachte, den Konzertsaal somit zu einer Art musikalischer Untersuchungsstätte machte. Keiner der späteren Dirigenten ist auf diesem Gebiete Mendelssohn wirklich gefolgt. Die Entwicklung brachte es zudem mit sich, daß das Gewandhaus, einst eine Stätte der meisten Erstaufführungen, einen mehr konservativen Charakter erhielt. Das offenbarte sich vor allem in der langen Dirigentenzeit Carl Reineckes, der es nicht mehr vermochte, die sämtlichen Strömungen in der deutschen und ausländischen Musik bei sich zusammenfließen zu lassen. Es war dies keineswegs die Schuld Reineckes allein, sondern sie lag in den nunmehr zwiespältigen Musikverhältnissen Deutschlands mit begründet. War nun Reinecke auch kein Dirigent von außerordentlichem Ruf, so zahlreiche auswärtige Musikfeste er auch geleitet hat, so wird trotzdem niemand sagen können, daß der Ruf des Instituts dadurch gelitten hätte. Denn, was sehr wichtig zu bemerken ist, das Gewandhaus hatte einen in sich selbst begründeten Ruf, der durch das Wirken Mendelssohns zwar vergrößert worden war, keineswegs aber etwa auf ihm beruhte.

Noch unter Reineckes Zeiten hatten sich die Verhältnisse aber insofern geändert, als man der spezifischen Dirigentenbefähigung einen weit größeren Wert zumaß, als es früher der Fall gewesen war. Und als Arthur Nikisch sein Amt antrat, begrüßte man in ihm in erster Linie den außerordentlichen Dirigenten, in zweiter aber auch den Musiker, der dem Stand der zeitgenössischen Musik besser Rechnung tragen werde als es unter seinem Vorgänger der Fall

gewesen war. Im Grunde genommen erlebte man hier aber eine Enttäuschung. Wohl hat Nikisch vor allem den Brahmsschen Sinfonien zum Sieg in Leipzig verholfen, er war es auch, der langsam und sehr vorsichtig Bruckner aufzuführen begann, eine Arbeit, die er am Ende seines Lebens durch Aufführung der sämtlichen Sinfonien in einem einzigen Konzertwinter krönte. Es war dies ein Wagnis, das seine Grundlage in der Eigenart des Instituts mit seinen vielen Konzerten hatte. Hier sah man noch einmal in großem Maßstabe, zu welchen Besonderheiten das Institut die Grundlage geben konnte; denn wie sollte ein anderes Konzertunternehmen mit seinen zehn, höchstens zwölf Konzerten neun Abende einem einzigen Komponisten widmen können, ohne den Zuhörern geradezu Unmögliches zuzumuten! Im ganzen gelang es aber Nikisch nicht, wirklich die Eigenart des Instituts sowohl hinsichtlich des zeitgenössischen Schaffens als auch des früheren wirklich auszunützen. Nikisch experimentierte nicht gern; Uraufführungen waren ihm nicht sympathisch und er hat auch auf diesem Gebiete kein sonderliches Glück gehabt. Andererseits hörte bei ihm die Musikgeschichte doch so ungefähr bei Haydn auf, so daß die frühere Musik, die heute im Musikleben geradezu eine entscheidende Rolle spielt, bei ihm so gut wie gar keine Berücksichtigung fand. Wer denn auch die Dirigentenzeit Nikischs einige Jahrzehnte lang verfolgt, stößt dicht hintereinander immer und immer wieder auf die gleichen Werke. Ohne daß es darauf abgesehen war, kehrten Beethoven-, Brahms- und Tschaikowsky-Zyklen fast regelmäßig wieder. Es soll damit nur gesagt werden, daß der einzigartige Dirigent die Eigenart des Instituts nicht voll und ganz auszunützen verstand, das Gewandhaus mehr und mehr seine Bedeutung dadurch erhielt, daß eben ein Dirigent von internationalem Ruf an seiner Spitze stand.

In verstärktem Maße erhebt sich nun für die kommende Zeit die Frage, ob die große Zahl der Gewandhauskonzerte von innerer Bedeutung sein wird, oder mehr nur ein äußeres Attribut. Und diese Frage ist eine solche des Kapellmeisters. Wilhelm Furtwängler hat diese Frage, also die nach der inneren Wesensbedeutung, von Anbeginn für seine Person verneint, sofern er zur Bedingung machte, nur einen Teil der Konzerte zu leiten; so brauchte er sich hinsichtlich des Programms nicht auf die Eigenart des Instituts einzustellen. Das geschah auch deshalb, weil er den ganzen Winter nicht an ein Institut gebunden sein wollte, das wöchentlich die Leitung eines Konzerts von ihm verlangte, somit den Radius seines Wirkungskreises natürlicherweise sehr verkleinert hätte. Betrachtet man deshalb die Eigenart des Gewandhauses vom Standpunkt eines modernen, von allen Seiten verlangten Dirigenten, so erweist sich die große Zahl der Konzerte als das größte Hindernis, einen Dirigenten nach Leipzig zu fesseln. Und somit erhebt sich die Frage: Ist für das Gewandhaus die Kapellmeisterfrage ausschlaggebend oder sein eigentliches Wesen als eines wöchentlichen Konzerts? Die Frage läßt sich auch so ausdrücken: Fühlt das Gewandhaus sich aus sich selbst heraus stark genug, einen Dirigenten zu wählen, der sich auf die Eigenart des Instituts nicht nur einstellt, sondern in dieser gerade ein Mittel sieht, seiner künstlerischen Fähigkeit Ausdruck zu verleihen. An und für sich, und darauf muß mit Entschiedenheit hingewiesen werden, kommt die Eigenart dieses Konzertinstituts in einer Weise unserer heutigen Zeit entgegen, wie eigentlich noch nie. Heute blicken wir auf eine für das Konzert in Betracht kommende Musik von gegen drei Jahrhunderten zurück. Die Probleme, deren sich ein Konzertinstitut annehmen kann, sind weitaus zahlreicher wie noch vor 30 und 40 Jahren, gerade auch hinsichtlich des zeitgenössischen Schaffens, in welcher Beziehung übrigens Furtwängler einigermaßen den Weg gewiesen hat. Die eigentlich moderne Musik hat heute schon so ziemlich ausgetobt, man sieht bereits klar, daß die Zukunft einer Musik gehören wird, die an das Bestehende sich schließt und nicht um jeden Preis neu sein will. Unter anderem handelt es sich nicht zum wenigsten darum, dem 19. Jahrhundert, das wir eigentlich nur in der Verzerrung des Parteistreites kennen, noch einmal mit freierem Blick ins Antlitz zu sehen, auf daß wir erfahren, was an triebkräftigen Keimen auch für unsere Zeit hier vorliegt. Indessen über diese Fragen nur die Andeutung. Man darf wohl auch sagen, daß ein Dirigent, der den Nachdruck auf die bekannte Konzertliteratur legt, sich vor der großen Anzahl der Konzerte in dem Sinne fürchtet, als er sich fragen wird, kann ich jahraus jahrein die Aufmerksamkeit in genügendem Maße wachhalten. Keiner kann alles gleich gut, ist er aber genötigt,

seine Paradepferde jahraus jahrein vorzuführen, so lassen ihn diese mit der Zeit doch im Stich. Von so grundsätzlicher Wichtigkeit heute das Dirigententum geworden ist, es muß doch auch wieder dahin gearbeitet werden, daß das vorzutragende Werk möglichst an erste Stelle tritt, wie es bei unbekannten neuen Werken der Fall ist. Noch leben wir in einer Zeit, in der die Dirigenten die Aufmerksamkeit vor allem dadurch auf sich ziehen, daß sie immer wieder die gleichen großen Werke der Konzertliteratur zum Vortrag bringen, wodurch eine Art Sportgeist auch in das Konzert eingezogen ist. Damit soll gesagt sein, daß es dem Gewandhaus gelingen müßte, seine Eigenart trotz der Dirigentennot aufrecht zu erhalten, seine Stellung also nicht davon abhängig zu machen, daß ein Dirigent von möglichst internationalem Ruf die Konzerte leitet. Ein Dirigent, der in der Leipziger Tätigkeit nur einen Teil seiner Arbeit erblickt, hat unmöglich die Zeit einer stillen Vertiefung in unbekannte Werke, sowohl der Gegenwart als der früheren Jahrhunderte. So läuft die ganze Frage auf eine innere Kraftprobe hinaus, d. h., nochmals gesagt, auf die Frage, ob das Gewandhaus einen stärkeren Nachdruck auf seine Eigenart legt, oder auf die spezifische Bedeutung eines berühmten Dirigenten.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Schlachtruf der „Neuen Sachlichkeit“ verführt zu den kuriosesten Experimenten. Ein solches ist Strawinskys „Opernoratorium“ „Oedipus Rex“, dessen Uraufführung in der Staatsoper sich Otto Klemperer, der Sachwalter aller antiromantischen Bestrebungen, mit aller Hingabe annahm. Das Werk aus der dritten Stilperiode Strawinskys hat in Berlin einen lebhaften Streit der Meinungen entfacht. Die einen sehen in ihm einen Sieg der „Neuen Klassizität“, wie sie Busoni einst prophetisch verkündet hat, die anderen ein Archaisierungsexperiment stilistisch zwiespältigen Charakters.

Über Strawinskys „Oedipus Rex“ müßte füglich das Motto stehen: „Ceterum censeo, theatrum esse delendum“. Denn ein dem Theater abgewandteres Werk ist wohl selten über die Bühne gegangen! Starrheit, Unlebendigkeit, rhythmische und klangliche Monotie, Askese ist Trumpf. Zunächst das äußere Bild: Unbeweglichkeit! Der wie zu Stein erstarrte Männerchor, der nur in seltenen Augenblicken aus seiner Leblosigkeit zu sparsamen stilisierten Bewegungen der Arme und Hände erwacht, umrahmt zu beiden Seiten der Szene die Personen der „Handlung“ (actio a non agendo), die bis auf gelegentliche Ausnahmen an ihren Platz geschmiedet stehen. Die Musik verzichtet, fast durchweg einen gewaltsam archaisierenden, primitiven Stil festhaltend, im allgemeinen auf jede dramatische Wirkung. Nur in dem Augenblick, in dem Oedipus, unter der Wucht des Schicksals zusammenbrechend, in die Fremde zieht, löst sich die Erstarrung in einen Chor von eindrucksvollem diminuendo. Der lateinische Text tut das seine, um den Eindruck des Gegenwart-Abgewandten zu verstärken. Höchst seltsam, unseren Anschauungen von der Einheit und Unzerstörbarkeit einer Bühnenhandlung ins Gesicht schlagend, nimmt sich in dieser gewaltsam antikisierenden Welt die von Zeit zu Zeit auftauchende Gestalt des „Sprechers“ aus (der vor Beginn die Zuhörer über den Inhalt des „Opernoratoriums“ aufgeklärt hat). Er ist offenbar dem Evangelisten alter Oratorien nachgebildet. Er erscheint von Zeit zu Zeit höchst ungeniert auf der (nunmehr vollkommen ausgeschalteten) Szene, um das Publikum über die Handlung „auf dem Laufenden“ zu halten. (Er erinnert in dieser Funktion von fern an den „Moritaten-Erklärer“ der alten Jahrmärkte.) Nach der Vorschrift Strawinskys hatte der Sprecher übrigens im Frack zu erscheinen. Klemperer, der wahrscheinlich von dem jeweiligen Auftauchen dieses Baedekers der Bühnenvorgänge Heiterkeitsausbrüche des Publikums befürchtete, ließ es bei einem zeitlosen Kostüm bewenden.

Zu diesen Seltsamkeiten kommt der stilistische Zwiespalt der Musik. Der Wille zur Askese hält nicht immer vor. Offenbar wurde es Herrn Igor vor der ermüdenden rhythmischen Monotonie seiner Musik selber Angst. Er greift — „ich bin des trocknen Tons nun satt“ — gelegentlich zu dem Mittel, eine Arie durch sehr populäre Verdismen zu würzen. Bei einer Arie der

Iokaste, in der mit dem (im Falle Oedipus immerhin sehr ungemütlichen) Wort „oracula" Fangball gespielt wird, war es für den Zuhörer nicht leicht, den Ernst zu bewahren.

Die Aufführung blieb in musikalischer und szenischer Gestaltung dem Werk nichts schuldig. Außer dem (nur momentan einmal versagenden) Tenoristen Kaspar Koch (Oedipus) sind Martin Abendroth (Bote), Emanuel List (Teiresias) und Sabine Kalter (Iokaste) mit Auszeichnung zu nennen. Die Chöre waren von Walter Wohllebe vortrefflich einstudiert. Der Erfolg war geteilt — nicht nur in der Uraufführung, die vor dem sicher nicht gerade „Neuer Klassizität"-süchtigen „Verein Berliner Kaufleute und Industrieller" stattfand, sondern auch in der zweiten Aufführung, der ich beiwohnte. Daß Otto Klemperer, der musikalische und szenische Leiter, angesichts der Aufgabe, die ihm Strawinsky im „Oedipus" stellt, ganz in seinem Element war, bedarf wohl kaum der Versicherung

Weiter im Kapitel „Neue Sachlichkeit". Eine recht peinliche Erinnerung bewahrt man dem von Stefan Frenkel unter geschickter Beherrschung der schwierigen artistischen Aufgaben vorgetragenen Violinkonzert von Kurt Weill. Man könnte von diesem Konzert in Erinnerung an die kürzlich in Leipzig aufgeführte Oper Herrn Weills sagen: „Madame (Atonalität) läßt sich photographieren". Das Bild fällt denn auch verschwommen genug aus. Der Strawinsky der ersten Periode hat bei diesem parodistischen Werk systematischer Klangverzerrung Pate gestanden. Beim Tauffest sind die neuesten amerikanischen Modetänze getanzt worden. (Schlußsatz). Ausgeblieben sind lediglich die Musen, auf deren Anwesenheit der moderne „Konstrukteur" (früher Komponist geheißen) offenbar keinen Wert mehr legt. Das eine ist sicher: Ein „Verweille doch, Du bist so schön" hat man nach glücklich erfolgter Exekution dieses „Konzerts" aus keinem Munde gehört. Die Clique hat natürlich Beifall geklatscht. Dies hat aber nur die Bedeutung einer parteipolitischen „demonstratio contra musicam".

Einen schärfsten Gegensatz zu den eben besprochenen Werken von experimentierendem Charakter bildet das „Requiem" von Richard Wetz (Berliner Erstaufführung durch die Singakademie). Richard Wetz gehört nicht zu den Komponisten, die das Heil im Umsturz aller bestehenden Musik sehen. Er folgt, unbeirrt durch die Modeströmungen des Tages, seinem musikalischen Gewissen. Er weiß, daß es Zeiten gibt, in welchen ein Komponist von Verantwortungsgefühl sich gegen das, was sich „Zeitgeist" nennt, stemmen muß. Heute predigt dieser Zeitgeist Mechanisierung, Verherrlichung der Maschine. Da kann ein Komponist von Charakter nicht mittun. Richard Wetz hat in seinem Requiem ein von flutendem Leben erfülltes, an wirkungsvollen dramatischen Gegensätzen reiches, von sicherer Beherrschung aller kompositorischen Mittel getragenes Werk geschaffen, das, wenn es auch aus mancherlei Quellen gespèist ist, persönliches Gepräge zeigt. Nicht alle Teile sind gleichwertig; volle Einheitlichkeit des Stils ist nicht überall erreicht. Zu rühmen ist jedoch der vortreffliche Chorsatz, der namentlich in den a cappella-Chören den Meister lobt. Die Aufführung unter der Leitung Georg Schumanns gab dem Werk, was des Werkes ist.

Zu den Komponisten, die Opfer der „Fortschritts"-Ideologie geworden sind, gehört Wilhelm Berger. Daß sich Kurt Schubert in einem Konzert mit dem Berliner Sinfonieorchester des nachgelassenen Bergerschen Konzertstücks für Klavier und Orchester, einer ausgezeichnet gearbeiteten, charaktervollen Komposition im romantischen Stil mit dem Einsatz seines ganzen Könnens annahm, muß dem Künstler aufs wärmste gedankt werden. Gleiche Anerkennung gebührt den Veranstaltern einer „Friedrich E. Koch-Gedächtnisstunde", die der Erinnerung des vor einem Jahr gestorbenen Berliner Komponisten gewidmet war.

Wir kehren zu den lebenden Komponisten zurück und begrüßen es mit lebhafter Genugtuung, daß Walter Niemann, einen von uns längst gehegten Wunsch erfüllend, eine Auswahl aus seinen Werken in Berlin zum Vortrag gebracht hat. Niemann ist einer der wenigen heutigen Komponisten, die aus dem Geist des Klaviers heraus schaffen. Dies ist angesichts der schnöden, maschinellen Degradation, die sich das Instrument gegenwärtig von Seiten gewisser moderner Komponisten gefallen lassen muß — ich erinnere nur an Paul Hindemiths zynische Aufforderung „das Klavier als Schlaginstrument zu behandeln" („Suite 1922") — mit um so größerem Nachdruck festzustellen, als aus Niemanns Kompositionen — das gleiche gilt von seinem Spiel —

ein feinsinniger deutscher Romantiker von persönlichem Stil spricht. Unter den mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Werken, für die sich Niemann einsetzte, nimmt die „Kleine Sonate (Fränkische) in A-Dur op. 88" (komponiert 1922) die Phantasie des Hörers besonders gefangen. Das schwärmerische zweite Thema des ersten Satzes (fis-moll), das bei der Reprise eine so reizvolle Umbildung in die Paralleltonart erfährt, und so glücklich fortgesponnen wird, gräbt sich in das Gedächtnis des Hörers ein.

Noch ist einer neuen russischen Sinfonie zu gedenken, die Bruno Walter mit den Philharmonikern zur Aufführung brachte. Sie stammt von dem heutigen 22jährigen Dimitri D. Szostakowicz. Es ist ein Werk neuromantischer Chromatik, fern vom Geist des radikalen Experiments, anderseits — bis auf das Trio des zweiten Satzes — dem Geist des russischen Volkstums abgewandt. Die Erfindung ist wenig prägnant; sie reicht für die anspruchsvolle Form der Sinfonie nicht aus. Doch ist dieser „Sinfonietta" — wie man das Werk treffend genannt hat — im Einzelnen geschickte Verknüpfung der Motive und Sinn für transparenten Orchestersatz nachzurühmen.

Weiter zurück liegen mehrere Opernereignisse, die hiermit kurz gestreift seien. Eine Don Giovanni-Aufführung der Staatsoper unter Otto Klemperer zeigte, rhythmisch gestrafft und mit Energie vorwärtsgetrieben, Einheit und großen Zug der musikalischen Darstellung. Dies gilt besonders für die Leistungen von Orchester und Chor. Klemperer wird der tragisch-heroischen Seite der Oper mehr gerecht, als dem dramma giocoso. Ein „Verweile doch, du bist so schön" kennt er nicht, wie er sich denn die Ausprägung des ausgesprochen Gesangsmäßigen nicht zur Aufgabe macht. Die Leistungen der Sänger waren nur zum Teil auf voller Höhe. Don Juan, Fritz Krenn, wurde der gesanglichen Aufgabe mit künstlerischem Geschmack gerecht, reichte aber in der Darstellung nicht aus. — Bruno Walter (Städtische Oper) erwarb sich ein großes Verdienst um Hugo Wolfs „Corregidor", dessen zu weitschweifige Handlung er auf drei Akte reduziert hat und dessen Musik eine Ausführung erfuhr, die in ihrer Feinheit ihresgleichen sucht. Die ausgezeichnete Aufführung, die in Karl Erbs vollendet gesungenem und gespieltem Corregidor eine nicht zu übertreffende Verkörperung der Titelrolle bot, war von einem Erfolg begleitet, von dem man hoffen darf, daß er von Dauer ist.

Aus den Konzertereignissen der letzten Wochen hob sich eine Aufführung der „Matthäus-Passion" durch den verstärkten Bruno Kittelschen Chor und das Philharmonische Orchester unter Wilhelm Furtwängler hoch heraus, eine der innerlichsten, in ihrer Größe und Natürlichkeit ergreifendsten Darstellungen, die das Ewigkeitswerk jemals erlebt hat.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper. J. Strawinsky: „Oedipus Rex", oratorische Oper in 2 Akten. Ein berühmter griechischer Stoff, auf lateinische Worte komponiert, von einem Conférencier in Frack dem verehrten „denkfaulen" Publikum mittels dürrer Prosa schlagwortartig verdeutscht, ist da zu einem an den Haaren herbeigezogenen artistischen Experiment gestaltet, das für ein Oratorium zu wenig Musik, für eine Oper zu wenig Aktion hat, müssen die Darsteller doch das ganze Stück hindurch statuenhaft-unbeweglich auf einem Platze verharren; kurz, vielleicht etwas für Fachleute oder Snobs, mit dem der Durchschnitts-Theaterbesucher aber nichts anzufangen weiß, denn er bleibt bei dieser Fassung der erschütternden Sage (in mir lebt heute, nach Jahrzehnten, noch deutlich die Erinnerung an eine Aufführung des Sophokleischen Dramas im Burgtheater mit Robert als Titelheld) vollkommen ungerührt. Die Musik befleißigt sich, in den an endlosen Wiederholungen der nämlichen paar Textzeilen (das 19. Jahrhundert bemühte sich, besonders in der Oper, lange, diese Manier des Barock und Rokoko loszuwerden) reichen veritablen Soloarien und Chorsätzen möglichster Tonalität — um des komponierenden Proteus momentan „klassischer" Einstellung genug zu tun — bei oft asketischer Verwendung des Orchesters. Zuweilen rumpelt nur ein basso ostinato zu den Singstimmen,

der seine russische Abkunft nicht verleugnen kann, welch letztere dank ihrer rhythmischen Gesegnetheit wesentlich dazu beiträgt, das an originellen melodischen Einfällen arme Tonbild doch immer wieder lebendig und interessant zu gestalten.

Das Institut wandte viel Sorgfalt und Geschmack an die in ihrer gewollten Primitivität und sogar leicht parodierenden Tendenz sicher nur vorübergehende Erscheinung. Die der Musik mangelnde Stimmung wurde entgegen der Dekorationsvorschrift der Autoren durch Licht und Farbe auf der Bühne (Ausstattung R. Kautsky) ersetzt, Frl. Anday und die Herren Gallos, Manowarda, Markhoff, Wernigk und Madiu fanden sich mit ihren ungewohnten Aufgaben trefflich ab, ebenso der im Orchester (wie in der hellenischen Orchestra) postierte Chor, der seine Rolle aus den Noten absang, während ihn auf der Szene eine als Mummelgreise verkleidete Statistenschar repräsentierte.

Kündete dieses Werk bei aller Problematik dennoch das Wirken einer Persönlichkeit, läßt sich von der darauffolgenden Novität, der vermeintlichen „lyrischen Komödie" F. Alfanos „Madonna Imperia" nur das strikte Gegenteil vermelden. So etwas Temperament- und Inspirationsloses hätte man einem Italiener doch nicht zugetraut; einprozentige Puccinilösung. Weshalb es sich erübrigt, auf diese, die erste von Balzacs „Contes drolâtiques" denaturierende Fadaise weiter einzugehen. Schade um die viele Mühe, die sich Frau Angerer und Herr Patacky gaben, schade auch um die Auslagen für das entzückende Renaissancemilieu Rollerschen Entwurfs. Wo bleibt da die Wirtschaftlichkeit? Für die Regie des Abends zeichnete L. Wallerstein, für die musikalische Leitung Frz. Schalk.

Und noch über eine dreiviertel verunglückte Sache aus der Volksoper ist zu berichten, die nach zweijähriger Herrschaft des Singspiels und der Operette sich ernstlich wieder auf ihre Tradition zu besinnen beginnt: über Th. Szantos „Taifun". Gewährt schon die Handlung mit ihrem mysteriösen japanischen Geheimbund dem Komponisten wenig Gelegenheit, sich zu entfalten (dankbar und gelungen sind nur der exotische Ritus im 1. und das zur Katastrophe führende Duett im 2. Akte), zerstückt er die musikalische Linie noch weiter in Harmonietupfen und Klangspritzer ostasiatischen Gepräges, die es zu keinem rechten Schwung kommen lassen wollen. Der Effekt ist Ermüdung trotz einer höchst respektablen Vorstellung, in deren Mittelpunkt Frau Garda, die Herren Hellgren und Rittersheim standen. Rainer-Simons sorgte für gewählte Inszenierung und Dr. Weirich hatte Sänger wie Orchester sicher in seiner Gewalt. Die Absicht der Regeneration ist mit hoher Befriedigung aufzunehmen, doch möge man sich künftig nicht mehr Ladenhüter des Verlages für internationale Impotenz als Novitäten aufschwatzen lassen, sonst wird die Arbeitsgemeinschaft in Bälde wieder dort stehen, wo sie sich vor etwa 3 Jahren befand, als Schönbergs „Glückliche Hand" dem Währinger Musentempel den Rest gab.

Das 3. ordentliche Gesellschaftskonzert brachte aus dem Nachlasse des im Vorjahre verstorbenen Carl Prohaska die Kantate „Eine Lebensmesse" (Dichtung v. R. Dehmel) für Soli, Chor und Orchester zur Uraufführung. Ihre rund zwei Dezennien zurückliegende Entstehung spiegelt sich in der ziemlich einfachen Faktur, die jedoch inhaltlich wie formal der Besonderheiten nicht entbehrt. So gleich der Eingangs-a-cappella-Chor mit kurzen, instrumentalen Zwischenspielen, der auf einem Orgelpunkt basierte Gesang der Väter, das liebliche Solo der Jungfrau (F. Hüni-Mihacsek), der empfundene Part der Waise (R. Anday), die glänzende Tenorarie des Helden (J. Kallenberg). Die Homophonie des Chorsatzes vermeidet erfreulich die üblichen Textauswälzungen, so daß ein durchaus nobler und angenehmer Eindruck resultiert. Die Neuheit, sowie die darauffolgende Mendelssohnsche „Walpurgisnacht", in der E. Wildhagens prächtiger Baß zu voller Geltung kam, stand unter R. Hegers mitreißender Führung.

Sehr dankbar zu nennen ist das Programm der bei den Tonkünstlern durch Prof. R. Nilius erstmals zum Klingen gebrachten sinfonischen Musik „Donau" von Max Springer, denkt man der mannigfachen Gegenden und Länder, sagenumwobener und weltgeschichtlicher Stätten, die sie in ihrem Laufe passiert. Der Autor beschränkt sich auf das österreichische Gebiet, auf die romantische Wachau mit Nixenreigen, das Stift Klosterneuburg — eigenartig das vom gesamten Blech imposant gebrachte, an fernen weihevollen Orgelklängen vorbei-

geführte Hauptthema — und Wien symbolisiert durch die Anfangstakte des Joh. Strauß'schen Donauwalzers. Die Motivik ist einprägsam, die Polyphonie zu brucknerischen Gipfelungen neigend, die Instrumentation farbenreich, so daß es ein dank- und gangbares Orchesterwerk ergäbe, wenn sich der Komponist entschlösse, die jetzige Fassung um mindestens die Hälfte zu kürzen und ihr so — ledig des oftmaligen Abklingens und Neubeginnens — den nötigen „Fluß" zu verleihen. Und noch eine zweite Taufe gab es am selben Abend: Eugen Zadors „10 Variationen über ein ungarisches Volkslied", äußerst brillante, geistsprühende Abwandlungen in Zigeunerart (wobei die Holzbläser ingeniös das Zymbal vertreten), an denen man wie schon seit langem nicht mehr an einer Premiere seine helle Freude haben konnte. Dirigenten und Orchester werden sich dieses blendenden Virtuosenstückes gewiß bald annehmen. Gleich stürmischen Erfolg erntete im 5. Arbeitersinfoniekonzerte (Leiter: Jascha Horenstein), Leo Janacek mit seiner fünfsätzigen Sinfonietta, die, abwechslungsreich in den Charaktern, von leuchtendem Kolorit in der Orchestrierung, nationales Musikgut verwertet.

Im Konzert des „Vereins zur Förderung jüdischer Musik" (einmal eine ehrliche Firma!) hörte man eine schöngearbeitete neue I. Sinfonie von Kalinnikow, die stark russisches Wesen angenommen hat, und eine Volkslieder, Volkstänze benutzende, gegen den Schluß hin gewinnende, vierteilige „Hebräische Suite" für Klavier und Orchester von J. Wolfsohn. Daß das vom Verfasser selbstgespielte Soloinstrument nicht eben sehr in den Vordergrund rückt und eine gewisse Breite der Anlage beeinträchtigen etwas die Beifallslust. Der blutjunge Dirigent Walter Hahn aber ist, dank seinem Furor, kein geringes Versprechen für die Zukunft. Er rang dem 75köpfigen Dilettantenorchester achtunggebietende Leistungen ab.

Der ausgezeichnete lyrische Bariton Anton Tausche sang neben Liedern des musikalischen Jahresregenten und H. Wolfs solche einheimischer Zeitgenossen, von denen Asts von melodischen Girlanden bekränztes Landschaftsbild, Polsterers edelgehaltene sinfonische Michelangelogesänge und Frühlings neckische Türkenweise „Ramasan" hervorgehoben seien.

Endlich gab es anläßlich des 25. Todestages Hugo Wolfs eine dreiabendliche Erinnerungsfeier, die Lieder, Kammermusik und Orchesterwerke umfaßte. In Feuilletons wurde des zu früh Dahingeschiedenen bitterer Lebensweg mit Bedauern gedacht, der für Wiens damalige Musikwelt gewiß kein Ruhmesblatt ist. Aber man vergaß dabei zu sagen, daß es einem ähnlich gearteten Naturkinde, welches die Kunst — man denke! — noch ernst nimmt und, weder nach rechts noch nach links Zugeständnisse machend, nur der inneren Stimme gehorsam, seinen Weg geht, jetzt an derselben Stelle um kein Jota besser ergehen würde. Denn wie schon H. St. Chamberlain erkannte: „Leichte Begabung, oft eigentümliche Schönheit . . . ist Bastarden häufig zu eigen; man kann dies heutzutage in Städten, wo . . . verschiedene Völker sich begegnen, täglich beobachten; zugleich aber kann man auch die eigentümliche Haltlosigkeit, die geringe Widerstandskraft, den Mangel an Charakter, kurz, die moralische Entartung solcher Menschen wahrnehmen".

Zu unserer Musik- und Notenbeilage

Außer einem Bild von Siegfried Ochs mit einigen launigen Versen bringen wir einige unbekannte Brahms-Bilder, über die uns Dr. Karl Geiringer-Wien folgenden Text zur Verfügung stellt: Brahms Musikzimmer in Wien mit dem Blick in das Schlafzimmer, Phot. Maria Fellinger. Vom Jahre 1872 bis zu seinem Tode bewohnte Brahms in dem Hause Karlsgasse 4 (unweit der von Fischer v. Erlach erbauten Karlskirche) eine anfangs zwei-, später dreizimmerige Wohnung. Unsere Aufnahme zeigt das Innere des mittleren Raumes, welcher dem Meister als Wohn- und Musikzimmer diente, mit dem Blick in das Schlafzimmer. Auf dem Schaukelstuhle, ebenso wie auf dem breiten Ledersofa, pflegte Brahms fast niemals Platz zu nehmen (mit dem vorliegenden Falle hat es, wie wir noch hören werden, eine ganz besondere Bewandtnis); diese beiden Möbelstücke waren für die Gäste des Komponisten bestimmt, während der Meister gewöhnlich auf dem unter den Tisch geschobenen Stuhle Platz nahm. Der Tisch trägt einen der wichtigsten Gebrauchsgegenstände des Künstlers: die irdene Dose, welche den Tabak enthielt, mit dem sich Brahms seine Zigaretten selbst stopfte. Im Hintergrund sehen wir ein angeblich aus Haydns Besitz stammendes Tafelklavier, auf dem u. a. auch Brahms' Kaffeemaschine aufgestellt ist. Im Nebenzimmer

erkennt man die Polstermöbel, welche am Fußende von Brahms' Bett standen und nur zum Aufhängen der gereinigten Kleider, nie aber vom Künstler selbst, benutzt wurden. Zur Linken der Türöffnung erblicken wir eine Reproduktion von Hogarths Händelbildnis, darunter hängt eine Darstellung des jungen Mendelssohn am Klavier. Die Wand, an der das Sofa steht, zierte neben der Reproduktion der Sixtinischen Madonna von Raffael eine Beethovenbüste und ein Relief Bismarcks (beide auf der Photographie nicht mehr enthalten), sowie das Bildnis Cherubinis von Ingres. In dieses Kunstwerk hatte Brahms übrigens recht selbstherrlich eingegriffen. In Ablehnung des übertriebenen romantischen Pathos ließ der Komponist die Figur der Muse, welche sich anschickt, Cherubini einen Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen, durch einen Vorhang verdecken.

Die Aufnahme erweist sich bei näherem Zusehen als ein gelungener Scherz. Die Gestalt des Meisters wurde aus der Photographie ausgeschnitten (rings um das Haupt ist die Kontur des Schnittes deutlich zu erkennen) und auf das Sofa einer Innenaufnahme des Wohnzimmers geklebt; das Ganze ist dann nochmals photographiert worden. Urheberin dieser harmlosen „Fälschung" ist des Meisters treue Freundin Maria Fellinger, die Tochter der durch ihre Freundschaft mit Mendelssohn bekannten Josephine Lang. Das Ehepaar Dr. Fellinger, welches durch Vermittlung Klara Schumanns mit Brahms bekannt geworden war, zählte bekanntlich während des Komponisten letzten Lebensjahren zu seinen intimsten Freunden. Über die „Fälschung" hat Brahms sehr gelacht.

Brahms, Stocker und Mandyczewski bei einem Ausflug, um 1895, Phot. Leone Sinigaglia. Eine der ganz seltenen Aufnahmen des Meisters mit „Zwicker", den er gewöhnlich an einem Band zu tragen pflegte. Neben Brahms steht der durch seine Klavierwerke bekannte Komponist Stefan Stocker. Der Dritte im Bunde ist Brahms' Freund Eusebius Mandyczewski, der ausgezeichnete Musikhistoriker und Komponist, dessen Name untrennbar mit den Gesamtausgaben der Werke Haydns, Schuberts und Brahms' verbunden ist. Den unsichtbaren Photographen dieses netten Augenblicksbildchens gab Brahms' und Mandyczewskis Freund, der Komponist Leone Sinigaglia ab.

Die Aufnahme entstand bei einem der unzähligen Ausflüge, die Brahms im Freundeskreis in die schöne Umgebung Wiens zu unternehmen liebte. Der Schauplatz war vermutlich eine Haltestelle der früher mit Dampf betriebenen Straßenbahn von Wien nach Mödling.

Die beiden Bilder stammen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und wurden mit freundlicher Bewilligung des Herrn Archivar Prof. Dr. E. Mandyczewski wiedergegeben.

Es wird unsern Lesern lieb sein, auch einmal etwas von Hermann Grabner, von dem wir letzthin das Bild brachten, unter die Hände zu bekommen und wir können da gleich mit Neuestem aufwarten, mit einigen Proben aus seinem großen Passionsoratorium, das in Elberfeld am 6. April zur Uraufführung gelangt. Die textliche Grundlage bildet die im Graduale enthaltene Charfreitagsliturgie in einer von Romano Guardini meisterhaft verfaßten Nachdichtung. In der Form des einstimmigen Antiphonalgesanges ist in der ursprünglichen lateinischen Gestaltung die Rede Gott Vaters, der sein sündiges Volk der Treulosigkeit beschuldigt, der um Gnade flehenden Menschheit gegenübergestellt.

Zwei Sänger in der Mitte des Chores singen:

„Mein Volk, was habe ich dir getan?
Wodurch nur habe ich dich gekränkt?
Antworte mir!
Aus Land Ägypten habe ich dich herausgeführt,
Und du hast deinem Heiland
Das Kreuz errichtet."

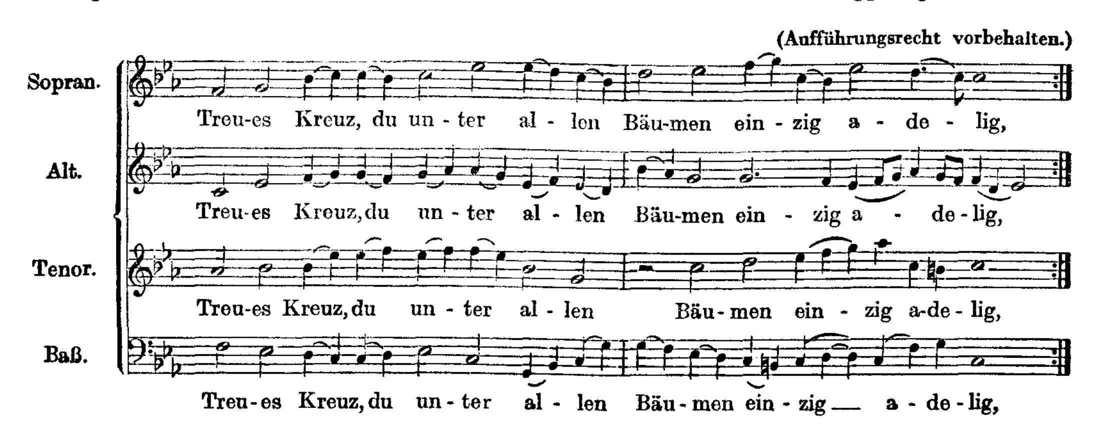
Der erste Chor: Heiliger Gott! Der zweite Chor: Heiliger Gott!
Der erste Chor: Heiliger Starker! Der zweite Chor: Heiliger Starker!
Der erste Chor: Heiliger Unsterblicher, sei uns gnädig!
Der zweite Chor: Heiliger Unsterblicher, sei uns gnädig!

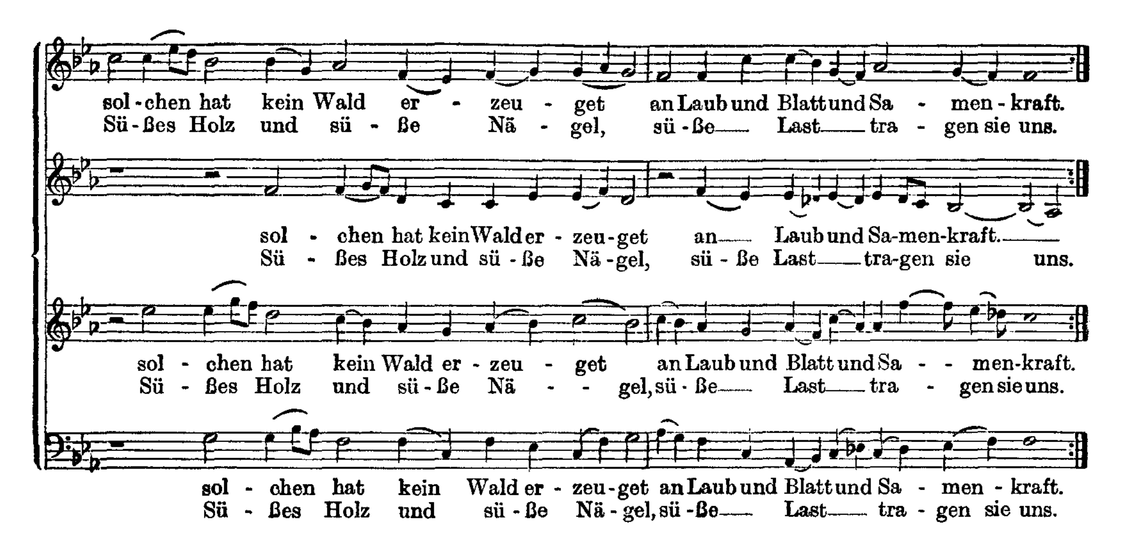
Diese Wechselwirkung des Antiphonalgesanges gelangt bei Grabner in der Gegenüberstellung der rezitativisch behandelten, dem Baß-Solo zugeteilten Worten des richtenden Gottes und dem vom Orchester begleiteten Chor zum Ausdruck und bildet den Hauptbestandteil des ersten Teiles des Werkes. Der zweite Teil bringt dann die dramatische Schilderung des Todes des Herrn und klingt in eine Totenklage in Form eines Duettes zwischen Sopran- und Altsolo aus, die wir in der Beilage dieses Heftes bringen.

Die in der gregorianischen Fassung enthaltene berühmte Antiphon „Crux fidelis inter omnes" hat Grabner zu einem kontrapunktischen a-cappella-Satz verarbeitet, den wir umstehend folgenlassen. Ferner findet sich im zweiten Teile der Passion auch die Antiphon „Crucem tuam adoramus" verarbeitet, deren machtvolle Melodie auch den thematischen Kern der einleitenden Sinfonia bildet.

Zwischen die einzelnen Abschnitte des ursprünglichen Textes hat Grabner verschiedene Solo- und Chorpartien reflektierenden Inhaltes eingeflochten, die ebenfalls liturgische Texte, von Guardini ins Deutsche übertragen, zur Grundlage haben. Sie erscheinen teils in Form von Arien für Sopran- oder Altsolo mit

Begleitung eines Kammerorchesters oder in der Form großer Chorsätze wie z. B. in einer breitangelegten Passacaglia im ersten Teil und in einer das Werk beschließenden machtvollen Doppelfuge.





Neuerscheinungen

Karl Kobald: Franz Schubert u. seine Zeit. 8°, 485 S. und 70 teils farbige Bildtafeln. Amalthea-Verlag, Zürich—Leipzig—Wien 1928.

Paul Stefan: Franz Schubert. 8°, 251 S. mit Abb., Handschriften u. -Notenproben. Volksverband d. Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin 1928.

L. S. Mühlnickel-Herrmann: Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. 8°, 126 S. m. Notenbeisp. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1928.

Marc Pincherle: Feuillets d'histoire du violon. 8°, 181 S. 1927. Librairie Musicale G. Legouix, Paris (VIIIe) 4, Rue Chauveau-Lagarde 4.

Riemann, Musiklexikon, bearb. v. A. Einstein. 11. Aufl. Lieferung 3/4 (Beck-Bruneau). M. Hesse, Berlin W.

Handbuch d. Musikwissenschaft, herausgegeb. von Dr. Ernst Bücken. Lieferung 5, 7 u. 8: Musik des Rokokos und der Klassik; Lief. 6: Die moderne Musik. Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam 1928.

G. F. Händel: Ezio. Kl. A. u. Textbuch. Für die deutsche Bühne übers. und eingerichtet von Franz Notholt. Kl. A. von Paul Kickstat. Herausgeg. vom Universitätsbund Göttingen. Kommissionsverl. u. Bühnenvertrieb: A. Benjamin, Leipzig—Milano. — Bezügl. der Notholtschen Bearbeitung sei auf den Bericht unseres Berliner Mitarbeiters über die Aufführung in der Berliner Städt. Oper (s. Märzheft S. 153) hingewiesen.

R. v. Mojsisovics: Die Locke. Musikal. Lustspiel in einem Akt. op. 72. Kl. A. mit Text vom Komponisten u. Ludwig Seitz. Musikverlag Max Hieber, München 1927.

Rudolf Ili Schubert: Tagesglut und Nachtblau.

Kl. 8°, 72 S. Selbstverlag 1927. Prag II, Zlatnicka 3. — Romantische, stimmungsweiche Gedichte, Impressionen, Betrachtungen u. dgl., vielfach von Musik angeregt und vielleicht manchen wiederum anregend, das eine oder andere Gedicht zu komponieren.

Hans Michel Schletterer: Musica Sacra. Anthologie des evangel. Kirchengesangs von der Reformation bis zum Tode J. S. Bachs in der Ordnung des Kirchenjahrs. 3. Aufl. von Rolf v. Saalfeld, 1. Bd.: 4st. Gesänge. C. H. Becksche Verlagsbuchhandl. München 1927. — Daß von Schletterers zweibändiger, 1887 erstmals erschienener Anthologie des evangel. Kirchengesangs der 1. Band der 4st. Gesänge in einer den kirchenmusikalischen Bestrebungen der Gegenwart entgegenkommenden Bearbeitung nunmehr vorliegt, dürfte unsere Kirchenmusiker und Liebhaber geistlicher Chormusik mit besonderer Freude erfüllen. Allerorts ist das Bedürfnis im Wachsen, die geistliche Musik im Sinne des Protestantismus des 16. u. 17. Jahrhunderts und im Gegensatz zum Subjektivismus des vorigen Jahrhunderts mit männlichem Geiste zu durchdringen, und hierfür gibt es kein besseres Vorbild als diese tüchtigen alten Chorsätze unserer großen protestantischen Meister. Welche Mannigfaltigkeit herrscht, so man näher zusieht, hier im Rahmen des einfachen, als auch kontrapunktisch ausgeführten Chorals, der gelegentlich bis zur Motette ausgeweitet erscheint. Nicht weniger als 38 verschiedene Meister, darunter auch Ausländer wie Gibbons, Le Maistre, Le Jeune sind vertreten. Der Bearbeiter, R. v. Saalfeld, hat die biographischen Notizen über die Tonsetzer nach den neuesten Forschungsergebnissen berichtigt und ergänzt, ferner zahlreiche, im 19. Jahrhund. vorgenommene Retouschen beseitigt und die Einheit mit dem Original, soweit es zugängig war, wiederhergestellt, dann aber, als stärksten Eingriff in Schletterers Sammlung, alle Nach-Bachschen Stücke ausgeschieden und somit die Anthologie auf einen „einheitlichen Stil in der geistigen Auffassung" gestellt; ein Vorgehen, das im Hinblick auf die gegenwärtige Lage der Kirchenmusik gutzuheißen ist. — Die Ausstattung des Buches ist geschmackvoll und dauerhaft. W. W.

Besprechungen

FRANCESCA M. DORNER: op. 3 Sonata Romantic. Raabe & Plothow, Berlin.

Man kann dieses Werk nur als verunglückten Versuch bezeichnen, sich in großer musikalischer Form auszusprechen. Nach Inhalt und Form ist es ärmlich, laienhaft und stimmungslos, wenn auch vielleicht manche Häßlichkeiten auf das Konto des Setzers geschoben werden können. Von Romantik leider keine Spur. Reizlose, breitspurige Prosa. Eheu! Theodor Raillard.

ALOIS HABA: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechtel- und Zwölftel-Tonsystems. Aus dem Tschechischen übertragen vom Autor; Revision von Dr. Erich Steinhard. XVII, 251 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1927.

Schmerzlichst vermißt der Leser ein Achtel- und Neuntel- (wo nicht auch Zehntel-) Tonsystem, das der Verfasser zu unserm begreiflichen Kummer in seinem wahrhaft großzügigen Unternehmen übergangen hat. Wenn er gleich eingangs von einem „tonkombinatorischen Übermut" spricht, aus dem heraus er alle die im Titel genannten „Systeme" durchgeführt habe, so ist dies ein gewiß nur achtenswertes selbstkritisches Bekenntnis zu dem Spieltrieb oder Lustprinzip des Theoretikers, der ihn zur Theorie um des Theoretisierens willen treibt: zu einer künstlerischen oder vielmehr „artistischen" Einstellung zum Denken. Einesteils verrät dies also, daß Hába selbst fühlt, daß die Aufstellung eines Zwölfteltonsystems prinzipiell genau dasselbe bedeutet wie die mehr „praktisch" anmutende eines von Vierteltönen; andernteils deckt es auch in naiver Weise den eigentlichen (nicht künstlerischen!) Impuls dazu in ihm auf: die einfache Freude an der Rechnerei, diese als Selbstzweck empfunden! Tatsächlich kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Hába einen spekulativen Betätigungsdrang von Natur aus besitzt, der allerdings nur eine Versetzung des künstlerischen Betätigungsdranges in das scheinbar Objektive, keine wahre Wissenschaftlichkeit, zu bedeuten scheint. Diese, unter Musikern zumal, gewiß nicht alltägliche Gespaltenheit zwischen Kunst und Denken muß als ein tragischer Zug seines Wesens begriffen werden. Denn Ursprung und Schicksal (wie er es selbst in einigen hastig vorgebrachten selbstbiographischen Anmerkungen andeutet) brachten es für ihn mit sich, daß ihm wissenschaftliche oder gar philosophische Bildung lange versagt und trotz mancher reichlicher und aller Ehren werter Bemühungen bis heute unerreichbar geblieben sind. Aus diesem Mangel an Voraussetzungen, nicht etwa aus einem Mangel an eigentlicher theoretischer Anlage in Hába, ist es sowohl für ihn als auch im höheren Interesse zu beklagen, daß es ihm nicht möglich ist, bloß Künstler zu sein. Für den ausschließlichen Musiker nämlich (selbst auch den Komponisten) bleibt es gewiß im letzten Sinne gleichgültig, ob er weiß, was für ein Ding ein griechisches Tetrachord, was das Weber-Fechnersche Gesetz (oder allgemeiner das Verhältnis zwischen der Physik und der Psychologie der Töne), worin das Wesen der temperierten Stimmung, vielleicht sogar auch der Unterschied zwischen einer verminderten Quint und einer übermäßigen Quart zu suchen sei. Einem Theoretiker hingegen kann man es unmöglich nachsehen, wenn er das

Tetrachord für eine „aufstrebende" (und noch dazu leere) Quart hält (so daß er es mit den Quarten des Schönbergschen Quartensystems identifiziert! — S. 10); daß er den Grundton des Tetrachords für den „letzten" (weil höchsten) Ton ansieht (5ff., 18usw.) und die „Umkehrung" der Tonschritte „in der Richtung der abnehmenden Tonhöhe" auch historisch für eine Umkehrung, eine „technisch-kompositorische" Zurechtlegung nimmt (6, Fußn.); daß er (!) „die Schwingungstheorie aufgestellt" zu haben glaubt — allerdings so (was freilich niemandem vor ihm eingefallen war:), daß er die (physikalischen) Schwingungszahlen für ein Einteilungsmaß unter den Tönen nahm (S. XVI[1])); daß ihm ferner die Enharmonik theoretisch ein unklares Etwas und er z. B. nachlässig genug ist, die Summe zweier verminderter Quinten als Oktave (statt als doppelt verminderte None) anzugeben (6, Fußn.) usw. usw. Wie wenig verbindlich für ihn selbst diese seine Spekulationen sind, ist daraus ersichtlich, daß ihn jene „Schwingungstheorie" durchaus nicht hindert, an seinem Halb- bis Zwölfteltonsystem im Sinne der psychologischen Tonreihe festzuhalten[1]). All dies bezeugt nicht nur die Voraussetzungslosigkeit Hábas, sondern auch eine ganz betrübliche (und dabei unnotwendige) Unberatenheit: genügte doch ein Blick in ein besseres musikgeschichtliches Hausbuch oder in Riemanns Musiklexikon, derlei Schnitzer aufzudecken; und es steht zu befürchten, daß es der gewisse Hochmut des Dilettantismus ist (der Glaube, ausgelernt zu haben), der ihm wehrt, die Belehrung zu suchen, die ihm hier nottäte.

Das natürliche Endergebnis ist, daß Hábas „Harmonielehre" sich für den Schüler weder zum Lehrbuch noch zur privaten Selbstbelehrung eignet, dabei aber selbst für den Fachkundigen ein Labyrinth von krausen, größtenteils rein fiktiven Gedankengängen ist. Richtlinien für die kompositorische Praxis daraus zu entnehmen, besteht um so weniger Aussicht, als Hába hauptsächlich auf tabellarische Festlegung sämtlicher „Kombinationsmöglichkeiten" ausgeht und, soweit er Gesetze mitteilt, seinen Stolz darein setzt, nicht nur alles als statthaft (wie sich ja heute von selbst versteht), sondern auch alles als gleichberechtigt gelten zu lassen: seine „Gesetze" sind so allgemein, daß sie nichts besagen (weil sie nichts begrenzen) Wie sehr all dies in den Wolken hängt, zeigt auch das Unterfangen, nicht nur die Viertel-, sondern sogar auch die Sechstel- und Zwölfteltöne auf unseren fünf Linien, dem ursprünglichen Notensystem der reinen Diatonik (mit einem Wust von neuen Versetzungszeichen) zu notieren.

Auch seine Art des Vortrags ist unmethodisch, namentlich immer wieder durch allgemein-philosophische Abschweifungen unterbrochen, die nicht nur für den Musiker, sondern leider auch für den Philosophen von gar keinem Belange sind. Wenn er z. B. in einem unbewußten Versuch, zwischen formalistischer und Ausdrucksästhetik zu paktieren, sein eigenes Prinzip der Formlosigkeit[1]) selbstanatomisch als „Ausdruck" für die „Erkenntnis" bezeichnet, „daß das Leben (immer) neue Situationen zeugt" (4, Fußn.), so kann man sich eines Lächelns kaum erwehren. — Überdies sind die begreiflichen Mängel seines deutschen Stils, die selbst eine Durchsicht von Kennerseite nicht überall zu bewältigen vermocht hat, kaum dazu angetan, die Lesbarkeit und Brauchbarkeit des Buches zu retten; desgleichen nicht das Fehlen eines Registers. Albert Wellek.

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Noch einmal Vierteltöne" im vorletzten Jhg. dieser Zeitschr., S. 461 f.

ERICH ROEDER: Felix Draeseke als Programmmusiker. 8°, 46 S. Westpfälzische Verlagsdruckerei A. G. St. Ingbert 1927.

Diese, aus dem Heidelberger musikwissenschaftlichen Seminar hervorgegangene Dr.-Dissertation bildet einen wertvollen Beitrag zur Draesekeforschung und zugleich einen Fortschritt in der von der Z. f. M. jederzeit vertretenen Draesekesache. Draesekes Programmusik-Werke erfahren hier erstmalig eine umfassende Würdigung und gründliche historische und stilkritische Untersuchung, wobei besonders die vorzüglichen Formenanalysen des „Cäsar" und „Frithjof" hervorgehoben zu werden verdienen. Sehr verdienstvoll ist ferner, daß außer den Werken ausgesprochen programmatischer Richtung (Cäsar, Frithjof, Penthesilea, Thuner See) auch die Cis-Moll-Sonate, F-Dur-Sinfonie, Tragica, Comica, Orchesterserenade und akademische Festouverture herangezogen und in ihrem Verhältnis zur Programmusik beleuchtet werden. Man sieht bei Lektüre dieser Arbeit nur wieder, ein wie reiches und vielseitiges Arbeits- und Interessengebiet das Draesekestudium eröffnet. Die Draesekefrage ist trotz zahlreicher Schriften und Einzeluntersuchungen noch keineswegs endgültig geklärt und bedarf nach wie vor eingehender und ernster Prüfung durch Wissenschaft und Praxis. Dr. z. N.

PAUL BERNHARD: „Jazz". Eine musikalische Zeitfrage. Delphin-Verlag, München.

Noch immer ist der Jazz eine Angelegenheit, die die Gemüter aufs heftigste erhitzt. Zu dem Problem in einem ernst zu nehmenden Buche Stellung zu nehmen, kann daher wirklich einmal als dringendes Bedürfnis bezeichnet werden. Was Bernhard bringt, gehört zum Besten, was über dies Thema geschrieben ist. Er ist selbst ein begeisterter Fürsprecher des Jazz, aber zugleich ein genügend objektiver Beobachter. Er zeigt mit überzeugender Deutlichkeit die inneren Zusammenhänge auf. Die im letzten Jahrzehnt zusehends fortschreitende Vermännlichung der Frau und die Vorherrschaft der geradtaktigen Steptänze sind Parallelerschei-


ICH SAH — IHN — IHN —
UND — LACHTE!
DA TRAF MICH SEIN BLICK
HW

N e u e M u s i k b ü c h e r

Eine bedeutsame Neuerscheinung der deutschen Musikwissenschaft!

Robert Haas

Die Estensischen Musikalien

Thematisches Verzeichnis

Mit Einleitung

Herausgegeben mit Unterstützung der Deutschen Gesellschaft
für Wissenschaft und Kunst in Prag

Großoktav, 232 Seiten. Mit zahlreichen Notenbeigaben
Geheftet Mk. 8.–, in Ganzleinen Mk. 10.–



Wien besitzt in der berühmten Estensischen Musiksammlung eine der bedeutendsten Instrumentensammlungen des Kontinents. Dieser Instrumentensammlung angegliedert ist eine Musikaliensammlung mit außerordentlich reichen und bisher vielfach ungehobenen und unbekannten Schätzen, zum Großteil aus Manuskripten bestehend, die nur einmalig in dieser Sammlung vorhanden sind. Dr. Robert Haas, der Vorstand der Musikabteilung an der Nationalbibliothek in Wien, hat das Verdienst, in dem vorliegenden Werke durch die Erstellung eines thematischen Verzeichnisses diese reichen Schätze der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben.

G u s t a v B o s s e V e r l a g · R e g e n s b u r g

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

nungen. Die maschinelle Präzision des modernen Tanzrhythmus ist Ausdruck unsrer Zeit. Aufschlußreich ist der Hinweis, daß die Bevorzugung der Synkope eng mit dem englischen Sprachrhythmus zusammenhängt. Was bei uns als Niggermusik importiert wird, ist ja keine unverfälschte afrikanische Negerkunst, sondern auf dem Umwege über Amerika zu uns gelangt. Bernhard zitiert da u. a. als beweiskräftiges Beispiel den „Old Georgia Plantation Song", den auch schon Bücher anführt. Aus der Hegemonie des Rhythmus erklärt sich die überwiegende Heranziehung von Bläsern und Schlagzeug.

Daß das gesamte zivilisierte Europa sich derart von der Jazzmusik überrumpeln ließ, konnte darum geschehen, weil es gerade auf einem Punkt angelangt war, wo es nicht mehr aus noch ein wußte. Wenn der Verfasser vom Jazz her eine Neugestaltung der kommenden Musik erwartet, so dürfen wir die Einschränkung machen, daß auch der Jazz von der höheren Kunst assimiliert werden wird, genau wie dies in früheren Zeiten wiederholt der Fall gewesen ist mit volkstümlichen Elementen fremder Herkunft. Interessant und für viele überraschend sind auch die Mitteilungen über die wohlorganisierte Industrie dieser besonderen Musikgattung, deren Zentrum „Tin-Pan-Alley" in New York ist. Dr. H. Kl.

Selbstberichtigung zu der Besprechung von R. Tronniers Buch: Vom Schaffen großer Komponisten, im Februarheft S. 92.

Erst nachträglich sehe ich, daß in meiner Besprechung über das genannte Buch durch ein Druckversehen der Sinn eines Satzes in sein Gegenteil gekehrt worden ist. Es soll nicht heißen, daß „außer deutschen Meistern auch Berlioz und Chopin fehlen" — gerade diese sind behandelt —, sondern daß von „außerdeutschen Meistern nur Berlioz und Chopin nicht fehlen", wodurch auch der folgende Satz, „daß wenigstens ein Verdi heute nicht mehr fehlen dürfte", erst den richtigen Sinn erhält. Der Verfasser weist übrigens darauf hin, daß sein Buch ganz allgemein: „Vom Schaffen großer Komponisten" hieße, also schon der Titel aussage, es handle sich nicht um Vollständigkeit. Das ist ganz richtig, ist von mir auch nicht übersehen worden, es wurde auch lediglich dem Bedauern Ausdruck gegeben, daß das authentische Material über größte Komponisten wie Bach, Händel, Gluck oder Haydn nicht herangezogen wurde. E. F.

Anzeige von Musikalien

Klaviermusik:

R. Glière: 2 Morceaux p. Piano Nr. 1: Prélude op. 16. Rob. Forberg, Leipzig. Ein Charakterstück, das in seinen besten Wirkungen (Pathos, sensible Harmonik) unverkennbar auf Chopin zurückgeht und in seinem klangvollen Klaviersatz gewiß dankbare Spieler finden wird.

A. Arensky: 4 Morceaux op. 25. Nr. 3: Etude. P. Jurgenson R. Forberg, Leipzig. — Auch hier Chopins Vorbild. Der besondere Reiz des Stückes liegt in der Verwendung eines chinesischen Themas als Mittelstimme, das uns neuerdings wieder durch Puccinis „Turandot", dort freilich farbiger harmonisiert, vertraut geworden ist.

H. Pachulski: 2 Etudes de Concert. op. 7. Nr. 1: Harmonies du soir. Ebenda. Eine klanglich abgetönte Studie, freilich ohne besondere Eigenart der Erfindung.

Emerich Vidor: Rhapsodie für Klavier. Op. 3. Raabe & Plothow, Berlin. Ein Werk jugendlichen Überschwangs, oft eckig und eigenwillig im Ausdruck, doch geeignet, die Aufmerksamkeit auf einen temperamentvollen Musiker zu lenken. Dr. Willi Kahl.

Theodor Wünschmann: Sonate für Violine und Klavier. op. 7. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. Äußerlich glänzende, effektvolle Musik, die nur selten innerliche Züge aufweist. Die Übertragung des orchestralen Überschwanges Straußscher Neuromantik auf die Kammermusik scheint überhaupt ein fragwürdiges Experiment. —m.

Walter Dost: op. 61. Deutsche Märchenbilder. 6 Stücke (ziemlich leicht bis mittelschwer). Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. — Stücke ohne besondere charakteristische Note, aber von warmer Romantik.

Ernst Wasservogel: op. 9. Jugend-Album. Heft 1. Ludwig Doblinger, Wien. — Leichte flüssige Charakterstücke für das erste Unterrichtsjahr.

Karl Rausch: 6 Stücke (1. Humoreske, 2. Ave, 3. Rokoko, 4. Elegie, 5. Schlichte Weise, 6. Maskenzug). Vlg. Rudolf Jannig, Wien IX. — In den Stücken spricht sich eine liebenswürdige österreichische Musikantennatur aus, der es aber an Entschiedenheit und überzeugenden musikalischen Einfällen etwas fehlt.

Enrico Giachetti: Montanina. Suite infantile. Guglielmo Zanibon, Padova. — In diesem leichten, anspruchslosen, etwas antikisierenden Stückchen ist sehr fein italienische Landschaftsstimmung eingefangen.

Mario Pilati: Habanera. — Guido Pannain: Tarantella. Beides: Casa Musicale Fratelli Curci, Napoli. — In diesem wie auch in den Stücken von

Achille Longo: Bizzarria, Arabesco, One Step da Concerto (einzeln) — erschienen im gleichen Verlag — fällt vor allem der sehr geringe musikalische Gehalt auf, der sich bei Pilati hinter allerlei virtuosem Behang, bei Longo hinter modernen rhythmisch-motorischen u. a. Charakteristiken verbirgt. Am ansprechendsten ist die romantische Arabeske; doch ist sie viel zu lang bei diesen einfachen Themen und Motivchen. Französ. Einfluß herrscht vor. Ein effektvolles, ganz auf Bewegung gestelltes Stück ist Guido Pannains Tarantella.

Serge Prokofiew: op. 17 Sarcasmes. P. Jurgenson R. Forberg, Leipzig. — Wenn der Sinn dieser Sarkasmen etwa darin besteht, die moderne Musik zu verspotten, indem der Komponist zynisch z. B. für die rechte Hand Fis-Moll, für die linke b-Moll notiert — übrigens ein alter Musikantenwitz — und auch sonst noch methodisch ausgesuchte Scheußlichkeiten zusammenträgt, so mag das den einen oder anderen vielleicht ergötzen. Für andere Zwecke hätte diese Musik keinen Sinn.

Franz Mittler: Nicolo und Krampus. Ludwig Doblinger, Wien—Leipzig. — Witziges Charakterstück mit erklärendem Titelbild.

Werner Wehrli: op. 24. Kleines musikalisches Spielzeug, 4hdg. Gebr. Hug & Co., Zürich—Leipzig.

Richard Lange: Kleiner Walzer op. 64, Tarantella op. 65, beides 4hdg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Verschiedenes:

Willi Gernsheim: Sieben Klänge aus einem Frühling. Verlag Tischer und Jagenberg, Köln. — In der Musik dieser kleinen Lieder ist wirklich der Lenz melodisch und harmonisch eingefangen. Beschwingtheit und Helle sind demnach ihre anmutenden Charkteristika.

Georg Vollerthun: Schön Agnete. Ballade für mittlere Frauenstimme und Klavier. Verlag J. H. Zimmermann. Leipzig. — Der sinfonischreiche Klavierpart hält die beiden Motive des archaisiert Kirchlichen und des wogenden Nixenreiches gut auseinander und bestreitet damit seinen Inhalt. Die Singstimme ist sanglich und ausdrucksvoll in selben eingebaut, bis auf den Schlußvers, dessen zerbröckelte Pointe matt zu Boden sinkt.

Franz Mittler: Chaconne für Violin-Solo. Verlag Ludw. Doblinger, Wien. — Ein an ausgezeichneten alten Vorbildern entzündetes Werk, aber harmonisch moderner und in der Mannigfaltigkeit seiner 27 Variationen interessant genug, um bei technisch reifen Spielern wie beim Publikum sicheren Anklang zu finden.

Otto Chmel: Ricordanza. Für Violine und Piano. Verlag A. Cranz, Leipzig. — Ein empfundenes Stück ohne Schwierigkeiten, das schwermütig einen melodischen Gedanken in verschiedener tonalerBeleuchtung dahinträumt.

Walter Lang: Sechs Lieder op. 14, Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich, sind übereilt niedergeschriebene und gedruckte Sachen, von denen jedoch Nummer 2 und 6 auf eine selbständige Begabung schließen lassen. Für die Veröffentlichung von H. Schmidt zur Nedden, Scheiden und Meiden, 6 neue Volksweisen, Verlag Ries & Erler, Berlin, aber lag angesichts des heute vorliegenden reichen Schatzes an wiedergehobener echter Volksmusik zu Klavier und Laute wirklich keine Nötigung vor. E. Petschnig.

Im Volksvereinsverlag, M.-Gladbach (Samml. „Musica Orans") erschienen:

Gottfried Rüdinger: Cantate über das Marienlied „Dich grüß' ich, Fürstin mein" für Soloquartett, gem. Chor, Orchester und Orgel. — Ein Variationen-Zyklus, der das Marienlied in acht Bearbeitungen vorführt, abwechslungsreich steigert und zu einem grandiosen Abschluß führt. — Heinrich Lemacher: Franziskus-Trilogie, für Bariton mit Klavier und gem. a cappella-Chor. — Trotzdem diese Kompositionen ein wenig post festum erscheinen, sind sie dennoch zu begrüßen. Bei religiös-festlichen Gelegenheiten jeder Art werden sie tiefe Wirkung erzielen. — Otto Siegl: Fünf religiöse Gesänge für fünfstimmigen Männerchor. — Ein Marien-Osterlied, ein Neujahrslied und drei Lieder allgemein-religiösen Inhaltes von prachtvoller Faktur. Nicht gerade leicht, aber unter guter Führung sicher Freude erweckend und zu bewältigen. Sehr empfehlenswert! Prof. Jos. Achtélik.

E. Mirsch-Riccius: Deutsches Stabat mater für Chor und kleines Orchester. Selbstverlag. — Gut gemeinte, aber mit unzulänglichem Können und mangelnder Selbstkritik geschriebene Musik.

O. Ravanello: Mystica. Suite für Orgel op. 133. Zanibon-Padova. Orgelstücke, die einen eigentlich längst überwundenen Stil („Charakterstücke" nannte man derartige Stimmungsmusik) in hochmoderner Aufmachung bieten, was nur bei völliger Verkennung des Wesens der Orgel möglich ist.

P. Volkmann: Choralvorspiele für Orgel op. 1. Schmid-Nürnberg. Gebrauchsmusik für den Gottesdienst; schlicht, doch kontrapunktisch gut gearbeitet. Die Vorspiele zeichnen sich dadurch aus, daß ihnen die Choralmelodie in rhythmischer Form zugrunde liegt. Domorganist E. Zillinger.

Werner Wehrli: op. 14. Acht Choralvorspiele für Orgel. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. Enthält als Nr. 2 ein originelles Stück über „Wachet auf". Ein dreitöniges Carillon-Motiv ertönt 75 mal zur kanonisch geführten Hauptmelodie. Ein kunst- und wirkungsvolles Gebilde. A. E-

W. G. Whittaker: Psalm CXXXIX für „a cappella" gemischten Chor und Halbchor. Nach der englischen Übersetzung von Robert Bridges. Deutsche Übertragung von P. H. Schlapp. Lateinische Übertragung, nach der Vulgata, von W. L. Renwick und W. G. Waddell. — Oxford University Press, London: Amen House Warwick Square E. C. 4. — Es handelt sich um den auf dem letztjährigen Musikfest der Internat. Ges. f. n. Musik in Frankfurt zur Aufführung gelangten Psalm, der für unser deutsches Empfinden denn doch mit etwas primitiven Ausdrucksmitteln arbeitet.

J. S. Bachs Kirchenkantaten Nr. 22, 98, 105, 121. Herausgegeben und Kl.A. von W. G. Whittaker. Engl. Übers. von Sanford Terry. Ebenda. — Als ein bedeutsames Zeichen der sich auch in England ausbreitenden Bachbewegung kann die Herausgabe Bachscher Kirchenkantaten angesehen werden. Die Vortragszeichen sind zahlreich, doch liegt kein weiterer Grund vor, auf sie einzugehen. Befremdend für deutsche Verhältnisse ist die Einfügung von Solmisationszeichen, jedenfalls zwecks Einstudierens des Chorteils. In ähnlicher Art der Einrichtung erschienen ebenda auch verschiedene Chöre aus Händelschen Opern. Als Bearbeiter zeichnet hier H. J. Wood, der bekannte engl. Dirigent.

Klassische Chorgesänge für Frauenstimmen mit Klavier-Begleitg. Herausgegeben von Paul Manderscheid. L. Schwann Vlg., Düsseldorf. — Es handelt sich um eine fortlaufende, bis jetzt 10 Hefte umfassende Sammlung bekannter Chorstücke, vor allem aus Oratorien von Händel, Haydn, Mendelssohn, dann aber auch von Schubert, Mozart, Schumann usw., die in dieser Bearbeitung vor allem für kleinere Verhältnisse, wo keine Instrumentalisten zur Verfügung stehen, in Betracht kommen.

Kreuz und Quer

Gesprächsspiel zwischen Cembalo und Klavier

Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin veranstaltete am 11. Februar 1928 einen Internen Abend für das Lehrerkollegium und die Studierenden, zu dem auch die Ortsgruppe Berlin der Deutschen Musikgesellschaft geladen war, um in der Form eines „Gesprächspiels zwischen Clavichord und Cembalo" das Problem des alten und des neuen „Klaviers" in Rede und Spiel zu lebendigster Diskussion zu bringen. Der Direktor der Akademie, Prof. Hans Joachim Moser, ist auf das wärmste zu der Einrichtung dieses Abends zu beglückwünschen, dem er weitere folgen zu lassen versprach. Denn in der Tat, die Frage des alten und neuen Klaviers wird immer wichtiger für alle, die Musik ausüben, lehren oder genießen. Sicher ist der Tag nicht mehr fern, wo es entsprechend den nunmehr eingebürgerten Orgeltagungen auch eine Cembalotagung geben wird. So mögen denn auch in dieser Zeitschrift einige die Geister zum Kampf der Meinungen aufrufende Worte nicht unangebracht sein.

Als Ausgangspunkt solcher Anregung möge das Programm dieses Abends dienen, das vielen um so willkommener sein dürfte, als es sich eben um einen Internen Abend handelte:

Gesprächsspiel zwischen Clavichord und Cembalo. Mitwirkende: Frau *Anna Linde* (Cembalo), Herr *Erwin Bodky* (Clavichord). 1. *Gesprächseröffnung.* Der Direktor / 2. *Erste Rede des Clavichords.* a) Invention a-moll; b) Sinfonia g-moll; c) Praeludium und Fuge Fis-dur (Wohltemp. Klav. I). J. S. Bach 3. *Erste Rede des Cembalo*: a) Invention A-dur; b) Sinfonia c-moll; c) Praeludium und Fuge D-dur. J. S. Bach 4. *Zweite Rede des Clavichords.* Sonate f-moll. (Allegro assai — Andante — Andantino grazioso.) Ph. Em. Bach / 5. *Zweite Rede des Cembalo.* Fantasie c-moll. J. S. Bach / 6. *Dritte Rede des Clavichords.* Sonate g-moll. Jos. Haydn / 7. *Dritte Rede des Cembalo.* Italienisches Konzert F-dur. (Allegro — Andante — Presto.) J. S. Bach / 8. Kurze Aussprache der Ohrenzeugen.

In der den Abend einleitenden Gesprächseröffnung begründete H. J. Moser in launigen Versen ausführlich, welch harte Nuß eigentlich der in den verschiedenen Zeiten sich so wandelnde Begriff des „Klaviers" in Wahrheit aller Beteiligten zu knacken aufgebe, Forschern wie Spielenden und Genießenden, und rollte die mannigfachen Seiten des Problems auf, um der nach Beendigung der künstlerischen Darbietungen angesetzten „Kurzen Aussprache der Ohrenzeugen" den Boden zu bereiten. Die sehr gehaltvolle Zwiesprache von Clavichord und Cembalo fand in dem vollbesetzten Saale wie auf der nicht minder gut besuchten Empore allerlebendigstes Interesse; als die Ohrenzeugen dann aber aufgefordert wurden, sich ihrerseits am Gesprächsspiel zu beteiligen, zogen sie es vor, für diesen Abend zum mindesten noch, zu schweigen.

Unter den Anwesenden fehlte es wahrlich nicht an denen, die mit dem Fragenkomplex wohlvertraut waren und sicher ein gewichtiges Wörtlein nach dieser oder der anderen Seite hin hätten sagen können. Man wurde es gewahr, als sie beim Verlaufen des Schwarmes kleine Gruppen um die alten Instrumente bildeten. Einige namhafte Musiker glaubten beim Verlassen des Saales, in einem Pleyel-Cembalo ein Instrument des achtzehnten Jahrhunderts gehört zu haben, und umgekehrt. Viele wiederum taten so, als sei die ganze Sache eine Spielerei, die sie, die alt erfahrenen Musikanten oder die „modernen" Kunstjünger von morgen, nicht das geringste angehe. Doch mit Verlaub, so einfach liegen die Dinge ja nicht. Die Landowska spielte unlängst mit Furtwängler in der Berliner Philharmonie, der sogenannten Reitbahn, ein Konzert von Haydn auf dem Cembalo, was die mannigfachsten Kommentare auslöste, die Cembalo-Abende der Alice Ehlers, die unter der Aegide der „Freunde alter Musik" stattfinden, sind zu einer eingebürgerten, höchst willkommen geheißenen Einrichtung des Berliner Konzertlebens geworden, überall im Reiche hat sich das Cembalo, im Rundfunk dank der Kunst mannigfacher Vertreter dieses Instruments, seinen Platz erobert, auch die Händelaufführungen der verschiedenen deutschen Bühnen pflegen ein mehr oder minder dem großen Raum angepaßtes „modernisiertes" Cembalo zu verwenden. Zu den „Festivals" von Arnold Dolmetsch, der in dem südenglischen Haslemere seit Jahrzehnten liebevoll den Bau von solchen alten Instrumenten in seinen Werkstätten betreibt, wurde vor 2 Jahren von der Musikabteilung des preußischen Unterrichtsministeriums ein Vertreter entsandt, offenbar, um die Früchte von

Dolmetschs Lebensarbeit mittelbar auch unserem Vaterlande zugute kommen zu lassen; können doch die mit der Neuherstellung von Cembali sich abgebenden Firmen aller Länder nur im ständigen Austausch von Erfahrungen ihr Ziel erreichen, Instrumente herzustellen, die dem Klange des Originals möglichst nahe kommen und dabei einen möglichst tragfähigen Ton bieten. Das musikliebende Publikum erwartet Aufklärung von seinen Lehreren und seinen Zeitschriften; der Sänger, der zum Cembalo singen soll, der Instrumentalist, der zu diesem Instrument spielen soll, sie alle brauchen Erfahrungen, deren Zusammentragen erst beginnt. Hinzu kommen historisch-stilkritische Fragen, denn nur zu oft werden die Liedkompositionen als nur mit Cembalo erträglich vorgeführt, die schon für das Hammerklavier geschrieben waren. Vielen ist es heilige Überzeugung, daß jede Zeit sich ihr Musikinstrument geschaffen habe und daß darum Kompositionen einer bestimmten Epoche nur auf dem ihr angehörenden Instrument gespielt werden dürften. Andere wiederum weigern sich, Kompositionen einer vergangenen Zeit aus einem „unvollkommenen" Instrument darzubieten, weil dem Komponisten selbst vielleicht schon das höherentwickelte Instrument der Jetztzeit beim Komponieren vorgeschwebt habe.

Wahrlich, es lohnt sich schon, daß diejenigen, die über Verwendung und Bau des alten und neuen Klaviers etwas zu sagen haben, sich zum Worte melden. Das Gesprächsspiel ist eröffnet. Mögen die Waffen gut und gleich sein! Dr. Erwin Walter.

Die Stumme von Portici als politische Pantomime

Man mag zu den modernsten Inszenierungsproblemen im allgemeinen, wie sie von Tairoff und Piscator ausgehen, stehen wie man will, die Umarbeitung einer Oper und ihre Aufmachung als rhythmische Pantomime, bei der die Musik nur noch eine untergeordnete Bedeutung hat, kann man nicht gutheißen. Einige junge Herren am Hessischen Landestheater, der Spielleiter Rabenalt, der Kapellmeister Bamberger und der Bühnenbildner Reinking, haben da aber als Neubearbeitung der „Stummen von Portici" von Auber etwas herausgebracht, das die phantastischsten Erwartungen eines zirkusliebenden Publikums übersteigen dürfte. Und wir sind hier in Darmstadt schon aus den vorhergehenden Jahren, besonders aber seit der gegenwärtigen Spielzeit, manch starken Tobak auf unserer Landesbühne mit ihrer vorwiegend aus Berlin und Frankfurt eingeführten Leitung gewöhnt. Den 100. Geburtstag der „Stummen" benutzten die jungen Herren wohl nur, um an der alten „großen Oper", von der sie kaum das Gerippe stehen ließen, ihre sonst recht achtenswerten technischen Inszenierungskünste zu zeigen. Aus dem umfangreichen, fünfaktigen Werke Aubers wurden zwei in der Aufführung je eine Stunde dauernde Teile, deren Finale jedesmal aus einem mit dem Siege der Empörer gegen die Soldaten endenden und mit Maschinengewehrgeknatter und allen Schikanen geführten regelrechten Straßenschlacht besteht. Realistische Volksversammlungen, Flaggenparaden, Patrouillen und Marschübungen des Militärs mit gesprochenen Kommandos nehmen auch sonst noch auf der weiten, eine ganze Stadt im Dessauer Bauhausstile darstellenden Simultanbühne einen durchaus beherrschenden, viel breiteren Raum ein, als die vollkommen beiseite gedrückten lyrischen Einzel- und Ensemble-Szenen der zu schemenhaften Nebenfiguren herabgesetzten Opernsolisten. Allein der Chor kommt musikalisch noch zu größerer Geltung. Dem Orchester fallen, da bei den unerhört zusammengedrängten und spannenden Vorgängen alle Sinne des Zuschauers auf die Bühne konzentriert sind und die Instrumente gegen den Lärm von dort oft nicht aufkommen können, im wesentlichen nur noch rhythmische Aufgaben zu. Selbst die Ouvertüre hat man ihm durch ihre „Einbeziehung in die szenische Gestaltung" noch genommen, indem man, mit ihren ersten Takten beginnend, das Ballett auf der Bühne turnvereinsmäßige Übungen ausführen und männerbesetzte Kästen auf- und abgehen läßt. — Mit Opernkunst hat die Sache nichts mehr zu tun, wohl aber mit Politik. Und da liegt wohl denn auch der Haken der ganzen Angelegenheit. Man muß eben wissen, wie man heutzutage im Leben vorwärtskommen kann. Um der wahren Kunstpflege an unseren Opernbühnen willen können wir aber einen Wunsch nicht unterdrücken: die beiden sehr jungen Herren Rabenalt und Reinking mögen recht bald dorthin finden, wohin sie gehören: zum Film oder in den Zirkus. Dr. Werner Kulz.

Max Schillings sechzig Jahre

Am 19. April wird Max Schillings, der Komponist der Mona Lisa, 60 Jahre alt. Wir möchten bei dieser Gelegenheit möglichst mundkarg sein und eigentlich nichts weiter feststellen, als daß der Komponist erst mit diesem Werk in größerem Maßstab, gerade auch im Ausland durchdrang, jenem Werk, das ausgerechnet am Anfang der Kriegszeit erschien und unter heftigem und damals berechtigtem Widerspruch zur Aufführung gelangte. Genug hierüber. Seither hat Schillings, den dann das neue Deutschland als Intendanten der preußischen Staatsoper bis zum Jahr 1925 sah, kein Bühnenwerk mehr geschrieben. Der frühere Komponist Schillings galt als der vornehmste Vertreter der zeitgenössischen nachwagnerschen Richtung, eben bis zum Erscheinen der Mona Lisa.

Die künstlerische Fortentwickelung des Chorgesanges und der Triumph des deutschen Liedes in Amerika

Bericht von Konzertmeister a. D. Georg Schmidt, Schweinfurt am Main

Als Mitglied des hervorragenden, jetzt aus 110 Künstlern bestehenden Sinfonieorchesters in Philadelphia, hatte ich häufig Gelegenheit, bei den großen Chorvereins- und Oratorienkonzerten mitzuwirken und die in jeder Hinsicht ausgezeichneten Leistungen der bedeutendsten Sängerverbände zu bewundern. Den ersten Platz nimmt die „Chorgesellschaft" unter der zielbewußten, anfeuernden Leitung von Prof. Thunder ein, der die klassischen Meisterwerke mit ganz erstrangigen Solisten zur vollendeten Aufführung brachte. Ebenso wirkte er auch bahnbrechend für die neuen und modernen Kompositionen, wie „Kinderkreuzzug" von Pierné, „Tailefer" von Rich. Strauß und für die Tonschöpfungen anderer berühmter Meister. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in den genannten Chorverein fand nach strenger Prüfung statt, wie auch in den Proben größte Disziplin herrscht. Für die Mitglieder waren besondere Vorbildungskurse eingerichtet, in denen die Stimmen geschult wurden hinsichtlich der Treffsicherheit, Atemeinteilung, deutlicher Aussprache der Vokale und Konsonanten, des exakten Rhythmus, der Beobachtung aller dynamischen Schattierungen, der Pausen, absoluter Reinheit und des vollendeten musikalischen Vortrages. Der „Mendelssohn-Club" unter Führung des auch als Komponist hochangesehenen Dirigenten Dr. Gilchrist — unser Orchester brachte eine herrliche Sinfonie von ihm zur Aufführung — genoß gleichfalls ausgezeichneten Ruf und es war ein Genuß, den vorzüglichen Darbietungen zu lauschen. Würdig schloß sich den beiden erwähnten Vereinen der aus den ersten Gesellschaftskreisen bestehende „Orpheus Club", den Dr. Horatio Parker leitete und dessen Konzerte große Anziehungskraft ausübten. Eine große Rolle im Musikleben Philadelphias spielten auch die zahlreichen vortrefflichen deutschen Chorverbände, von denen als bester der „Junger Männerchor" hervorragte, der auch bei dem großen Sängerfest in New York vor mehreren Jahren den deutschen Kaiserpreis gewann. Es würde zu weit führen, alle die durch akademisch ausgebildete, meist deutsche Chormeister geschulten Männer- und gemischten Chöre zu erwähnen, doch einige bedeutende Dirigenten seien genannt, wie Kramers, Ulrich, Klee, Kumme, Koemmerich und Samuel Herrmann. Letzterer studierte Musik am Leipziger Konservatorium. Alle diese waren aufs eifrigste bestrebt, das Panier der deutschen Kunst und des deutschen Liedes hochzuhalten und ihre Sängerscharen zu glänzendem Singen zu führen. Die städtischen Behörden in Philadelphia unterstützten die ausdauernden Bestrebungen der deutschen Gesangskultur in großzügiger Weise durch den imposanten Riesenbau der über 20000 Personen fassenden neuen Sängerhalle. Auf dem Podium finden über 5000 Sänger Platz, im Orchesterraum 200 Musiker und außerdem steht eine wundervolle Meisterorgel für die großen Konzerte zur Verfügung. Unser Sinfonieorchester wurde auch zur Mitwirkung bei Choraufführungen in anderen Städten, wie in Baltimore, Reading, Newark engagiert und ich war Zeuge der gediegenen Pflege und tüchtigen Heranbildung der einzelnen Vereine. Einer der größten und musikalisch wertvollsten ist der „Arion" in New York, der ein ungewöhnlich prächtiges vier Stock hohes Vereinsgebäude besitzt, welches ich auf meiner

Durchreise eingehend besichtigte. Es ist ein stolzes Denkmal deutscher Opferfreudigkeit und ein herrliches Symbol treuer Sängerfreundschaft. Eine breite Freitreppe führt in die geräumige Vorhalle und von da in die ausgedehnten Räume. In hohen, eleganten Glasschränken prangen die stolzen Siegestrophäen des Arion, die er sich auf den zahlreichen, fast jedes Jahr abwechselnd in den 47 Staaten von Nordamerika, stattfindenden großen Sängerfesten errang. Einige Gesellschafts- und Rauchzimmer befinden sich in dem Gebäude, ferner ein elegantes Cafe, in dem sich während der Konzertpausen Damen und Herren treffen; der Probesaal gewährt einen gediegenen Eindruck, vor allem aber der kunstvoll ausgestattete Konzertsaal, der etwa 1500 Personen faßt. Von den früheren Dirigenten des Arion sind zu nennen der ehemalige Leiter des Sinfonieorchesters in Cincinnati, van der Stucken, der auch als tüchtiger Komponist bekannt ist; dessen Nachfolger war mein lieber Studienfreund vom Leipziger Konservatorium, Musikdirektor Julius Lorenz (gest. 1925 in Glogau), den ich damals im Probesaal des Arion begrüßte, nach ihm wirkte bis zum Ausbruch des Weltkrieges der hochangesehene Professor und Komponist Richard Trunk, jetzt Leiter des Kölner Männergesangvereines. Der „New Yorker Liederkranz" stand dem Arion würdig zur Seite. Der in der Kunstwelt weitbekannte Professor Heinrich Zöllner brachte als Chormeister den Liederkranz auf eine hohe künstlerische Stufe, und sein Nachfolger Claassen führte seine Sängerschar zu neuen Triumphen. Außerdem traten aber auch noch viele sehr ansehnliche deutsche Singvereine in New York mit größtem Erfolg an die Öffentlichkeit, während von den amerikanischen Chorverbänden den ersten Rang die „Oratoriengesellschaft" unter Direktion von Frank Damrosch und der „Verein der Musikfreunde" unter Bodansky, dem früheren Mannheimer Dirigenten, einnehmen, denen sich in künstlerischer Hinsicht gleichberechtigt anreihen der „Schumann"- und „Mozart"-Bund. In den letzten Jahren haben sich auch viele vortreffliche Studentengesangvereine an den Universitäten unter Leitung von akademischgeschulten Chorleitern gebildet, ebenso wird an den Gymnasien, Volksschulen und anderen Bildungsanstalten der Chorgesang nach einheitlichem System betrieben. Ferner ist hervorzuheben die stattliche Anzahl der Kirchenchöre, die meist Sonntags starkbesuchte Konzerte veranstalten. Bei dem alljährlich in Cincinnati stattfindenden 6 Tage währenden „Maifest" kommen unter Mitwirkung des Sinfonieorchesters große Oratorien zur Wiedergabe. In jeder Stadt genossen die deutschen Gesangsverbände großes Ansehen und zogen die Aufmerksamkeit maßgebender Kreise auf sich. Auf Anregung des kunstsinnigen deutschen Botschafters in Washington, des Grafen Bernsdorff, lud der damalige Präsident Roosevelt die oben genannten New Yorker Vereine Arion und Liederkranz zu einem Konzert im Weißen Hause ein. Es war dies ein sensationelles Ereignis und zugleich eine große Ehrung, da noch niemals zuvor das deutsche Lied in dem Heim eines amerikanischen Oberhauptes erklungen war. Es waren zu dem Konzerte Einladungen ergangen an die Vertreter sämtlicher Nationen der Welt, somit war ein illustres Auditorium versammelt. Die größte Begeisterung und stürmischen Applaus riefen gerade die alten echten deutschen Volksweisen hervor, von denen die „Muttersprache", „Am Brunnen vor dem Tore" und andere Lieder auf dringendes Verlangen aller Gäste wiederholt werden mußten. Die Dirigenten Lorenz und Claassen brachten aus Dankbarkeit für die endlosen Huldigungen der Festteilnehmer die von van der Stucken komponierten Lieder „My old Kentucky Home" und „Dixie Land" zum Vortrag, die frenetischen Beifall erzielten. Roosevelt lud in liebenswürdiger Weise sämtliche Mitwirkende und Gäste ein zum gemeinsamen Souper im großen Speisesaale. Erst nach Mitternacht trennte sich die Versammlung, die Presse brachte am folgenden Tage ausführliche Berichte. Dieser solenne Festabend bedeutete einen herrlichen Triumph für das deutsche Lied. Allenthalben wurden neue Vereinigungen gegründet und die glänzenden Erfolge sind ein schöner Beweis des großen Fortschrittes und künstlerischen Aufstieges des Chorgesanges in ganz Amerika. Der nördöstliche Sängerbund veranstaltet in New York im nächsten Jahre ein Riesensängerfest, das 4 Tage währt, und 3 große Festkonzerte finden statt unter Mitwirkung des New Yorker Sinfonieorchesters unter Leitung der deutschen Dirigenten Fröhlich und Bürgermann. Es sollen Massenchöre von 15000 Sängern teilnehmen, die das Deutschtum drüben aufs neue zur Geltung und Ansehen bringen werden.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hermann Grabner: Partita sopra „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" für Orgel (Berlin, Kaiser Wilh.-Gedächtniskirche. Fritz Heitmann.).
Curt Beilschmidt: 2. Violinsonate in E-Dur op. 37 (Berlin, Tonkünstlerverein).
Hans Simon: 1. Sinfonie (Darmstadt, im Oktober anläßl. der mit der Feier des 25jährigen Jubiläums verbundenen diesjährigen Tagung des Reichsverb. d. Tonk. u. Musiklehrer).
Desider Demeny: Großes Requiem für Chor, Soli u. Orchester (Budapest, unter GMD. Ed. Mörike).
Alfred Biefeld: „Der Weg nach Montsalvat", Oratorium (Glauchauer Stadttheater).
Reinhold Wolff: Sinfonie (in der Berliner Singakademie unter Scherchen).
—: Fünf Klavierlieder nach Dehmel (Berlin, Internat. Ges. f. neue Musik).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Robert Hernried: Suite für Flöte und Klavier op. 34 (Berlin, Tonkünstlerverein. Kammermusiker Gg. Müller und Erwin Bodky).
G. von Keußler: „In jungen Tagen", Volksoratorium nach altdeutschen Liedern (Heidelberg, s. S. 238).
—: C-Dur-Sinfonie (Hamburg, s. S. 237).
Gerhard Zeggert: Messe in G-Moll für Einzelstimmen, Chor und Orchester (Breslau, Haupt- u. Pfarrkirche zu St. Maria-Magdalena).
Wilhelm Richter: Musik in sechs Sätzen (Mühlheim a. Ruhr, das Duisburger Orchester unter Paul Scheinpflug).
Werner Wehrli: „Lebenslauf" (Hölderlin) op. 15, H. Zilcher: Zwei Gedichte von Goethe op. 64, beides für Männerchor mit Orchester, und: E. Toch: „Weckruf" für großes Orchester und Orgel, op. 45 (Frankfurter Liederkranz unter Jul. Maurer am 11. März im Festkonzert zur Feier seines 100jährigen und des 90jährigen Bestehens seiner Mozartstiftung).
A. Honegger: „Skating Rink", choreograph. Sinfonie (Hamburg, s. S. 237).
Karl Herforth: Sinfon. Prolog für Orchester und Sopransolo zu dem Chorwerk „Das Gewissen" (Halle, Städt. Sinfoniekonzert unter GMD. Band).
Rich. Greß: Orchestervorspiel op. 32 (Münster i. W. unter R. v. Alpenburg).
W. Braunfels: Orgelkonzert (Leipzig, Gewandhaus, s. S. 232).
Karol Rathaus: Streichquartett op. 18 (Berlin, Havemann-Quartett).
Wilh. Grosz: op. 22 Liebeslieder nach ostjüdischen Volksliedertexten (Berlin, Hedda Kux).
Knudaage Riisager: 1. Sinfonie (Leningrad).
Carl Prohaska: „Eine Lebensmesse", nachgelassene Chorkantate nach einer Dichtung von Dehmel (Wien, unter Robert Heger).
H. K. Schmid: Sonate für Violine und Orgel op. 60 (Deutschhauskirche Würzburg, Prof. Hanns Schindler). Im gleichen Konzert kamen Kaminskis Choralsonate, G. Raphaels drei Choralvorspiele, Messners Improvisation über ein Thema von Bruckner und Haas' „Gesänge an Gott' zur Erstaufführung.

Bühnenwerke:

„Der Traum des Pfeifers in der Wüste", Ballettpantomime von Cyrill Scott.
„Der Führer", Ballettpantom. v. E. Toch und „Die blaue Blume", Pantom. mit Gesang von Otto Besag, Text nach Novalis von Hannah Spohr (alle drei Werke durch die Dortmunder Tanzgruppe Hannah Spohr. Cyrill Scott war anwesend).
„Giuliano", Oper von Zandonai (Neapel, Teatro San Carlo).
„König Vogelsang", Oper von Gustav Lewin (Coburg, s. S. 234).
„Madonna Imperia" von Franco Alfano; „Mandragola" von M. Castelnuovo-Tedesco (Wiesbaden, reichsd. Uraufführungen).
„Der schlaue Harlequin" von Malipiero (Mainz, s. S. 239).
„Secchie Sberlecchi", Oper von V. Mortari (Triest und Venedig).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Im Gewandhaus gab es unter Furtwängler, der das letzte Drittel der Konzerte selbst leitet, allerlei Neues, und zwar im Gegensatz zu den Herbstneuheiten, solches von der zeitgenössischen Rechten. Denn wir haben ja, ähnlich wie vor dreißig und mehr Jahren, wieder eine ausgeprägte Rechte und Linke, die dieses Mal aber kaum so lange sich gegenüberstehen dürften wie damals. Bereits steht, was Zahl der Werke betrifft, die linksstehende Musik bedeutend hinter der anderen zurück, und zugleich werden ihre Schläge immer matter. Wir sind aber die letzten, um Musik, wie wir sie teilweise von der anderen Seite zu hören bekommen, irgendwie gut zu heißen. Das sinfonische Vorspiel des Tübinger Karl Hasse war eine nicht zu begreifende Verirrung an einer Stätte wie dem Gewandhaus; was solls mit diesem Tristan ad usum delphini? Nicht viel besser siehts mit der Krippenmusik für Kammerorchester und obligatem Cembalo von H. W. van Waltershausen aus. Diese Art von Bravheit ist greulich, katastrophal aber, daß dem Komponisten nach Ablauf der hübschen, anempfundenen Themen nichts, aber gar nichts mehr einfällt, weiterhin, daß er zum Choral, den er in zweien der drei Sätze nicht wenig heranzieht, fast beleidigend äußere Beziehungen hat.

Nein und nochmals nein, mit derartigem ist der deutschen Musik nicht aufzuhelfen. Ganz wenig ergiebig ist auch das Konzert für Orgel, Streicher, Blechbläser, Pauken und Knabenchor (op. 38) von W. Braunfels, das zur Uraufführung kam. Die Toccata fängt zwar ausgezeichnet an, man freut sich herzlich der wirklichen Eingebung, aber fast plötzlich versiegt die Erfindung, zumal auch die eigentliche Kunst der Fortführung fehlt. Die weiteren Sätze werden immer fragwürdiger, von einem Organismus kann überhaupt keine Rede sein, so daß man als Ganzem einem wirklich unerfreulichen Werke gegenübersteht. Ungleich höher, überhaupt mit all dem Vorangehenden nicht zu vergleichen, steht G. Raphaels Thema, Variationen und Rondo für großes Orchester (op. 19). Dieser junge Komponist ist wirklich eine Hoffnung, wenn er auch noch sehr an sich zu arbeiten hat, um zu ausgewachsenen Kunstwerken zu gelangen. Vor allem fällt auf, daß er sich auf eine weit breitere Grundlage zu stellen gewillt ist und bereits zu stellen vermag, als es üblich geworden ist, und wie wichtig dies ist, zeigt ein Blick auf die bedeutenden Meister. Freilich, ob Raphael die Seele mit der großen Ruhe besitzt, die schließlich ausschlaggebend ist, muß sich erst zeigen. Noch gehts ziemlich aufgeregt zu, manches ist nicht mehr als interessant und gemahnt etwa an Orchesterstudien, aber wie viel Musikantisches im besten Sinne, welche Spitzbübereien im Sinne Till Eulenspiegels, wie manches Seelenvolle aber auch. Gleich das fast religiöse, weit gesponnene Thema läßt aufhorchen, man vergißt es trotz seiner sehr zwiespältigen Bearbeitung nicht mehr. Als Ganzes ein Werk von unzweifelhaftem inneren Wert. Dann gabs als weitere Neuheiten zwei Chorwerke, Kaminskis Magnificat und das Requiem von Wetz, über welche Werke das nächste Mal an anderer Stelle gesprochen sei.

Furtwängler scheint den Leipzigern seinen Abschied recht schwer machen zu wollen. Aufführungen wie die von Brahms' dritter Sinfonie und Festouverture, sowie der Stücke aus Romeo und Julia gehörten zum Schönsten, was unter ihm im Gewandhaus zu hören war. Selbst die vierte, etwas unnötig gleich darauf erscheinende Sinfonie konnte, nicht so inspiriert gegeben, keine Steigerung mehr bieten. An diesem Abend stand der Cellist Piatigorsky mit Haydns göttlichem D-dur-Konzert im leuchtenden Vordergrund. Das Klavier hatte seine Meister in W. Kempff, der mit bezaubernder Romantik Beethovens allererstes Konzert spielte, und Fr. Kwast-Hodapp, die Liszts Es-dur-Konzert in einer Art aufleuchten ließ, daß man erkannte, hier sei mehr wirkliches Neue als in der ganzen Neuen Musik. Ein Konzert unter Prof. Dohrn-Breslau, dem Regers Serenade sehr gut gelang, machte mit etwas Unliebsamem bekannt: Es zeigte sich sofort, daß ein Dirigent ohne großen Namen den Saal nicht wirklich zu füllen vermag.

Über einiges Weitere kurz: Der russische Staatschor mit einem einseitigen Programm enttäuschte wohl alle etwas, die im Ausländischen nicht ohne weiteres etwas Besseres sehen wollen. Sehr erfreulich waren die Konzerte unserer beiden Studentengesangvereine, der „Pauliner" und „Arionen", die beide Schubert huldigten; die letzteren u. a. mit dem vollständigen Vortrag der denn doch etwas zu sehr im Liedstil hängenbleibenden deutschen Messe. Man sang unter H. E. Kochs Leitung erfreulich frisch und tonschön, so daß auch hier ein Lied wie der Gondelfahrer unwiderstehlich wirkte. Die Pauliner widmeten ihren zweiten Teil lebenden Komponisten, unter denen Grabner mit seinem eindringlich-plastischen Wächterlied (für Blechbläser, Pauken und Klavier) weitaus an vorderster Stelle stand. Prof. Brandes brachte die Werke zu schönster Geltung. — Einen geradezu tollkühnen Orgelabend, nämlich mit nicht weniger als drei größten Werken von Reger, gab Erna Handke. Mochte manches zum Widerspruch reizen, gespielt wurde mit einem ungebrochenen Temperament, das auf die Werke (op. 60, 73, 67) manch neues Licht warf. — Als Pianistin entzückte Maria Proelß vor allem durch Schumann- und Brahms-Vorträge, während ihre Partnerin, Fr. F. Wüsthoff-Kötter einen phänomenalen, allerdings einseitigen Kontraalt enthüllte. Im Konservatorium hörte ich den ersten Akt einer wohlvorbereiteten Schüleraufführung von Figaros Hochzeit; auf Außergewöhnliches an Stimmen — die der Gräfin war noch ausstehend — stieß man nicht, aber wirklich Brauchbares für kleinere Bühnen. Unermüdlich setzt sich das Genzel-Quartett für moderne Musik ein, ohne aber eine größere Gemeinde versammeln zu können. Unter den drei dieses Mal gespielten Werken war Hindemiths Streichtrio op. 34 noch das sympathischste, ohne aber irgendwie stärker zu berühren; ganz unangenehm wirkt das 7. Streichquartett von D. Milhaud mit seinem unmöglichen Kompromiß von früher und modern, und vollends Stravinskys Concertino läßt einen bereits darüber erröten, daß der Mensch viel tiefer sinken kann als seine angeblichen Vorfahren. In der Mitte stand Franz Schmidts „einarmiges" Klavierquintett — mit Wittgenstein —, das zwar Schönes enthält, ohne aber voll zu befriedigen. — Sehr bedauert habe ich, wegen verkehrter Kartenzusendung die „Geistliche Abendmusik" des Madrigalkreises Leipziger Studenten nicht besucht zu haben; es gab da u. a. die deutsche Messe von Schütz zu hören und zwar, nach glaubwürdigem Bericht, in eindrucksvollster Wiedergabe. Helfen können uns, außer daß wir es soweit selber tun, nur die älteren Meister, nichts erfreulicher, als wenn die Studenten nochmals in

die Entwicklung entscheidend eingriffen. — Geradezu beängstigend wirkte der sprechende Film des Tri-Ergon-Verfahrens, den Dr. G. Bagier vor geladenem Kreise vorführte. Wirklich „sprechend", was läßt sich nun der Nachwelt übermitteln! Und welche Einflußmöglichkeiten, den Film betreffend! Vielleicht auch sein Ende. — Ein paar Worte noch, und zwar gleich an dieser Stelle über das Musikantenfest der Leipziger Ortsgruppe vom Reichsverband deutscher Tonkünstler, das eine Fülle, Überfülle künstlerisch-humoristischer Darbietungen brachte, gedichtet, komponiert und wiedergegeben von teilweise hervorragendsten Musikern Leipzigs. Manches wirklich Launige, beruhigend nach der Seite hin, daß der Musikantengeist doch noch nicht ganz verschwunden ist. A. H.

In den philharmon. Konzerten gabs unter Laber u. a. einen ganz ausgezeichneten Reger, nämlich die Mozart-Variationen. Daß Reger das Thema nicht im Mozartschen Sinne gebrauchen kann, sondern es letzten Endes ganz materialistisch als mehr oder weniger verbindliche Tonreihe hernimmt, um an ihr sein subjektives Ausdrucksverlangen zu entladen, es aber auch auf diese Art zu Regerschen Höchstleistungen kommt, über all dies dürfte man heute ziemlich klar sein. Laber dämmte die leicht roh werdenden Bläserwirkungen, namentlich am Schluß, angenehm zurück. Eine besondere Freude hatte das Publikum an Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt", in der das Land der Synkopen und der Neger-Spirituals mit kindhaft reinem Auge gesehen ist. Es war aber auch ein göttliches Musizieren. Überrascht war man ferner durch die auch heute noch überzeugende musikantische Kraft von Georg Schumanns Ouvertüre „Liebesfrühling", einem um die Jahrhundertwende geschriebenen und trotz aller Nachromantik echten, blühenden Werk. Erwähnt sei noch die stark beseelte Wiedergabe von Braunfels' drei chinesischen Gesängen durch Maria Janowska. Der letzte dieser Gesänge mag ein Beispiel dafür sein, wie ein sich in Einzelheiten verlierendes Durchkomponieren des Textes ein Erfassen von dessen Gesamtcharakter wie auch die Gesamtwirkung in Frage stellt, während dagegen im ersten Gesang Braunfels eine seelische Intensität des Leidens entwickelt, die den Text mit diesem einen Ton durchdringt und zusammenfaßt, so daß eine überaus starke Wirkung zustande kommen kann.

In den Solisten- und Kammerkonzerten gings sehr ruhig zu. Das Genzelquartett brachte an einem Abend des Lutherbundes eine kühne Ciaconna von Purcell, dann aber mit Otto Weinreich am Klavier, Schuberts Forellenquintett, dessen Ausführung vor allem zeigte, daß W. Genzels, des Primgeigers, Spiel weder kultiviert noch diszipliniert genug ist, um derartige Aufgaben bewältigen zu können. Bei modernen Werken merkt man so etwas freilich nicht! Der Bratscher des Quartetts, A. Matz, brachte an einem eigenen Abend mit Heinz Gulden (Klavier) eine eigene Bratschensonate zur Uraufführung, freche, aber ganz talentlose Musik, die sich nur ein Publikum bieten lassen kann, dessen Beziehungen zu eigentlicher Musik in völlige Verwirrung geraten sind. Gulden scheint ein trefflicher Pianist zu sein, denn er spielte u. a. Bartoks seinerzeit bei den Baden-Badener Kammermusikaufführungen uraufgeführte Klaviersonate mit rhythmischem Feuer und weit besser als Bartok selbst. — Ein Kammermusikabend des Gewandhausquartetts vermittelte als hocherfreuliche Neuheit Günther Raphaels C-Dur-Quartett op. 9. Das aus fünf knappgefaßten Sätzen bestehende Werk zeichnet sich im besonderen durch rein aufgefaßte, charakteristische Gefühlszustände aus, so ein jugendliches Pathos (Präludium), das sich im langsamen Satz, nach innen gewandt, in ein warmes, inniges Sehnen umsetzt. Dem gegenüber steht eine schnurrige Fuge, deren Elemente in einem Capriccio unter anderem ihr Wesen weitertreiben. Das Erstaunliche ist, daß diesen ganzen Veränderungen stets die gleichen Motive zugrunde liegen und wenn in dem ungemein aktiven Schlußsatz (Tarantella) so etwas wie eine Bändigung der verschiedenen Charaktere erzielt ist, so ist man fast geneigt, das Hauptthema gerade im Charakter des Schlußsatzes als das zuerst Dagewesene anzusehen. Kurz, ein weiteres Besondere des Werkes ist gesteigertste motivische Arbeit, wie man sie etwa bei Brahms findet. Die Gewandhausherren spielten das gar nicht leichte Quartett mit ganz außerordentlichem Einfühlungsvermögen.

Erwähnt sei ein sehr lebendiges Meßkonzert des Thomanerchors. Man hörte Chorwerke von Gallus, Eccard, Joh. Christoph und J. S. Bach und Brahms. Helmut Walcha, der junge blinde Orgelvirtuose, spielte J. S. Bach und Buxtehude. W. Weismann.

Konzert des Universitäts-Kirchenchores zum Gedenken an Luthers Todestag, den 18. Februar. Wenn die Thomas-Kantorei sich fast ausschließlich der Bachpflege widmet, ist es um so erfreulicher, daß von anderen Kirchenchören den neueren und noch lebenden geistlichen Komponisten die berechtigte Beachtung geschenkt wird. So brachte der auf Fortschritt und Bereicherung bedachte energische Leiter des Universitäts-Kirchenchores, Prof. Hans Hofmann, zwei schon früher aufgeführte wertvolle Werke wiederum zu Gehör. Das Lied an den Tod für gemischten Chor, Orgel, Klavier, Harfe, Posaunen und Pauken von Carl Schönherr, dem hiesigen Organisten, tritt anfangs mit etwas weltlich anmutender, realistischer Schilderung auf, schlägt aber im späteren Verlauf würdige, religiöse Töne an, um den Tod als Befreier

und Erlöser zu rühmen. Die schwere Aufgabe des Chores wurde von diesem glänzend gelöst.

Im Mittelpunkt des Konzerts stand die umfangreiche, bedeutende Reformationskantate des blinden Stettiner Komponisten Ulrich Hildebrandt. Der von Pastor J. Jüngst (Stettin) aus Lutherworten zusammengestellte Text ist in seiner Gruppierung theologisch tief und fein gegründet, zeigt sich aber für die Komposition des öfteren in seiner Prosa spröde, was durch häufige Einführung markiger Choräle ein gutes Gegengewicht findet. Neben dem Chor haben Sopran- und Baritonsolo die wichtigste Rolle. Edith Lenz bewältigte ihre anspruchsvolle Partie mit ihrem glänzenden, beschwingten Sopran in hocherfreulicher Weise. Auch Herrn Fr. Schmidts schöner Baß kam zu guter Wirkung, wenn er auch zuweilen von der Orchesterbegleitung etwas gedrückt wurde. Das ganze Werk ist ein starkes Zeugnis von lutherischem Glaubensleben.

Den Abschluß machte die klangfreudige Kantate des alten Thomaskantors Joh. Kuhnau, deren reiche Koloraturen dem Chor wie den Sängern, außer den oben genannten auch der guten Altistin Frau Berger-Schneider, und dem Tenoristen Herrn Alfr. Ludwig dankbare Aufgaben stellte. Namentlich in der Lutherkantate hatte der Orgelspieler, Studienrat Max Fest, oft Gelegenheit, mit dem prachtvollen Instrument mächtig einzugreifen.

Th. R.

Das Frühjahrskonzert des hiesigen Lehrergesangvereins wartete mit einer kultivierten Gesamtleistung auf, bei der das rein Klangliche fast durchwegs vorteilhaft in Erscheinung trat, eine Beeinträchtigung aber durch eine gewisse Einförmigkeit in musikalischer Hinsicht erfuhr. Die solide Art des zweiten Liedermeisters Dr. W. Jung ließ dies allerdings nur in der vorsichtigen Verwendung unterschiedlicher Ausdrucksmittel erkennen, immerhin hätte das Gesamtmotto des Programms stärkere Temperamentsausbrüche vertragen können. Letzteres nicht nur in den vier sorgfältig ausgewählten altdeutschen a cappella-Gesängen (Hurlebusch, Kremberg und Volkslieder), sondern auch in zwei Proben aus Moldenhauers Balladen in Variationenform, die bei allem ehrlichen Bemühen um stilistische Weiterbildung die erlösende Geschlossenheit — auch im Temperament vermissen lassen. Mehr Glück in der Darstellung hatte Georg Kießigs Aufführung, ein burschikoses „Rewelge" und ein frisch-bescheidener „Vorbeimarsch" von Haas. Zwei Chöre von Thuille, dann M. Neumanns schwerblütiger „Feuerreiter" taten — an Wolf gemessen, — das Mögliche. Unbestrittenen Erfolg hatte Othegravens Volksliedbearbeitung „Der Leiermann". -tz-

* * *

CHEMNITZ. Der Chemnitzer Lehrergesangverein führte den „Faust" von Hermann Ambrosius auf, ein Werk, das eine kühne Mischung von Sinfonie und Kantate darstellt. Die Einteilung in zwei ähnlich gebaute Hauptteile mit je drei sich entsprechenden Abschnitten spricht für den ins Große gehenden architektonischen Sinn des jungen Komponisten; die Ausführung im einzelnen zeugt von hoher formaler Begabung und Erfindungskraft. Die Themen sind im sinfonischen Sinne fruchtbar und werden in glänzender polyphoner Satzkunst verarbeitet, wobei große lineare Freiheit doch nicht zu tonaler Auflösung führt. Die Auswahl der Faustworte ist an sich schon eine geistige Leistung; ihre Vertonung ist rhythmisch und harmonisch kompliziert, und doch ist der Chorsatz dankbar, so daß geübte Sänger das Werk mit Begeisterung singen. Der Aufführung (unter E. Seebohm) fehlte infolge des erzwungenen Verzichtes auf genügende Orchesterproben die letzte Vollendung; doch hinterließ sie dank der vortrefflichen Chorleistung tiefen Eindruck. E. P.

COBURG. Manche Opernbühne scheint der Ansicht zu sein, ihr künstlerisches Niveau und ihre Existenzberechtigung erfordere mindestens jedes Jahr eine Uraufführung. Einem solchen Trugschluß ist wohl auch die Intendanz des Coburger Landestheaters zum Opfer gefallen. Denn anders ist kaum zu verstehen, warum man die für wertvollere und wichtigere Zwecke nötigen Kräfte an die Mühe und Arbeit von Gustav Lewins (Weimar) „König Vogelsang", mit dem kühn-stolzen und verheißungsvollen Untertitel „deutsche Oper" (man denkt unwillkürlich an Entführung oder Freischütz) verschwendete. Das Buch (von einer modernen Vertreterin dilettantischer Chezy'scher „Dichtkunst") ist ein Konglomerat von logischen, dramatischen und psychologischen Absurditäten. Wenn auch die Musik der weit wertvollere Teil ist, wenigstens rein technisch sauber und anständig gekonnt, so sind doch ihre Mängel: Etwas dürftig anmutende, gleichmäßige und unpersönliche thematische Erfindung, fehlende plastische, dramatisch wahrhaftige Gestaltung, ungewöhnliche Ausdehnung der drei Aktvorspiele, deren Zusammenhang mit der Handlung nicht zu erkennen war, von vornherein dazu angetan, das Werk als ein totgeborenes Kind erscheinen zu lassen. Von den Ausführenden schienen Regie (Intendant Mahling) und Solisten (v. Keylen, v. Oppeln-Bronikowski, Sarauw, Schmitt und Eichhorn) durch die offen zutage tretenden Mängel des Werkes einigermaßen, besonders was das Darstellerische betrifft, behindert zu sein, während das Orchester unter der Leitung von GMD. Bing in liebevoller und aufopfernder Weise sich bemühte.

Dr. Bruno Stäblein.

DRESDEN. Von der Tätigkeit der Oper ist diesmal Besonderes nicht zu berichten. Die Wiederkehr E. Buschs machte sich jedenfalls bisher im Spielplan kaum bemerkbar, und die erste künstlerische Tat, die angekündigt wurde, die Erstaufführung des Macbeth (in Goehlers Übersetzung) erfolgt günstigsten Falles erst im April. Über die nunmehr auch von der hiesigen Generalintendanz bekanntgegebene Entscheidung in Sachen der Uraufführung der Ägyptischen Helena wurde an dieser Stelle (III. Heft S. 168) bereits berichtet. Sie erfolgt also in Dresden. Vom juristischen Standpunkt zweifellos mit Recht; denn ein Versprechen von Strauß lag unzweifelhaft vor. Wie verlautet, ergaben sich die Differenzen erst aus der Forderung desselben, die Jeritza solle die Titelrolle kreieren. Ihre Erfüllung aber scheiterte an einer von der hiesigen Generalintendanz angeregten und zur Perfektion gelangten Gagen-Konvention. — Nun bleibt nur zu hoffen und zu wünschen, daß dieser Sieg sich nicht als Pyrrhussieg erweisen möchte, insofern er die kaum erst wieder angeknüpften guten Beziehungen Strauß' zu unsrem Institut getrübt haben könnte. — Und ob gerade die Rethberg, deren stimmliche Vorzüge niemand verkennen wird, eine Rolle von der Art „kreieren" können wird, wie es zweifellos die Titelrolle der neuen Schöpfung eines Hofmannsthal und eines Strauß sein wird, steht auf einem anderen Blatt. Das größere künstlerische und — nicht zu vergessen! — gesellschaftliche „Ereignis" wird jedenfalls die Wiener Aufführung am Geburtstag Strauß' unter seiner Leitung und mit der Jeritza sein! Und vielleicht wäre eine reichsdeutsche Uraufführung in Dresden unter Strauß und mit einem von ihm zu bestimmenden Wiener Gast (Lotte Lehmann?) kurz nach der Wiener Aufführung als größerer Prestigegewinn zu verbuchen gewesen und hätte zugleich auch den Traditionen in der künstlerischen Leitung des Instituts mehr entsprochen, die immer — durchaus nicht erst unter Schuch — nach Wien gravitierten. Mag dies zunächst in den höfischen Beziehungen begründet gewesen sein, später entsprach es aber auch den völkischen Neigungen. Und daß Wien, stets eine Fundstätte schöner Stimmen, als prädestinierte Mittlerin zwischen germanischem und romanischem Kulturempfinden immer auch eine Pflegestätte der Gesangskultur war, ist ebenso bekannt, wie daß die Wiener Oper auch heute noch ein ausnahmlich gepflegtes Ensemble besitzt. Jetzt belehrte uns über dessen wertvollen Bestand wieder einmal der famose junge Tenorist Koloman Pataky, um den mit seiner schönen, in italienischer Schule gebildeten Stimme man das altberühmte Kunstinstitut beneiden möchte. — Bemerkbarer wie in der Oper machte sich in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle die Wiederanwesenheit Buschs. Galt es hier doch auch, die vertagten Konzertabende nachzuholen. Der erste derselben hatte offenbar durch Aufführung der Brucknerschen Neunten mit dem Tedeum einen hervorgehobenen Charakter erhalten sollen. Vielleicht zugleich im Hinblick auf die kurz zuvor begangene 50-Jahrfeier des Opernhauses (s. Heft III S. 168). Aber man bekam nur die drei Sinfoniesätze zu hören und dann, nach dem erschütternden III. Satz, als Schluß des Abends, im zweiten Teil — Haydns Sinfonie mit dem Paukenwirbel. In punkto Programmachen scheint Busch überhaupt bisweilen nicht gerade gut beraten zu sein. So plazierte er im nächsten Konzert Prokofieffs vom artistischen Standpunkt nicht uninteressantes und klanglich vielfach verblüffendes (drittes) Klavierkonzert zwischen Cherubinis Anakreon-Ouvertüre und einer aus der Brahms-Umwelt stammenden (Es-dur) Sinfonie von Franz Schmidt-Wien, die solide Könnerschaft bekundete, aber etwas zu weit ausgesponnen erschien. Im Klavierkonzert spielte das vorwiegend als Orchesterinstrument behandelte Klavier mit aller erforderlichen Brillanz und starker Musikalität von Eduard Steuermann. In einem weiteren Sinfoniekonzert begrüßte man, daß Busch sich für die tragische Sinfonie Draesekes' einsetzte, die vor gerade 40 Jahren unter Schuch hier erschien. Man wird gewiß nicht verkennen können, daß die Zeit nicht spurlos an dem Werke vorüberging, aber schon in Ansehung seiner beiden letzten Sätze — im Scherzo sprudelt der Humor seines Schöpfers — wird man feststellen müssen, daß dieser nicht nur ein starker Könner war, sondern auch eine künstlerische Persönlichkeit. — Vorangegangen war der Sinfonie eine formgewandte, gefällige Streicherserenade von Josef Suk und — als Erstaufführung geboten — eine siebenteilige Ballettmusik zu Verdis Othello. Tanzstücke, die, exotisch in der Melodik und ungemein farbig und charakteristisch in der Instrumentierung, den Hörer spielend in die Umwelt der alten Beherrscherin der Meere, der Vermittlerin zwischen Okzident und Orient, versetzen, in der die düstere Handlung der Oper spielt.

Im übrigen möchte dann zunächst noch erwähnt werden, daß man im Rahmen eines von Frieder Weissmann geleiteten Richard- und Johann-Strauß-Abends den Panathenäen-Zug zu hören bekam. An dieser Stelle wurde dieses neue Straußwerk höchst treffend als ein neues „Parergon" bezeichnet. (Vgl. Heft III, S. 152.) Aber in der Ausgestaltung, die der einarmige Paul Wittgenstein dem Klavierpart gab, darf es, von diesem gespielt, wohl als effektvolles Konzertstück gelten. Überdies gab es noch zwei Konzerte des Philharmonischen Orchesters, die man nicht übergehen möchte. Das eine war ein slawischer Abend Issai Dobrowens, der, kaum von Oslo

zurückgekehrt, tags darauf sich einer Blinddarmoperation in Berlin unterziehen mußte, und uns in der Altistin Pauline Dobert die Bekanntschaft mit einer vortrefflichen Interpretin russischer Lieder vermittelte. In dem anderen führte der aus Göteborg (Schweden) von Konzerterfolgen zurückgekehrte Eduard Mörike einen dortigen Dirigenten, Tor Mann, recht glücklich ein. Nach einem Vortrag Mörikes über schwedische Musik hörte man eine (F-dur) Sinfonie von Kurt Atterberg, ein Diventimento elegiao (für Streichorchester) von Ture Rangström und eine schwedische Orchesterrhapsodie „Midsommarvaka" von Hugo Alfén. Werke, die sämtlich die Abhängigkeit von der deutschen Musikromantik zeigten, aber auch ein Fußen auf dem nationalen Volkslied. O. Schmid.

FREIBURG i. Br. Der bisherige Musikwinter hat eine deutsche Uraufführung gebracht, über die mir aus besonderem Grunde die Berichterstattung zusteht. Unsere Bühne brachte ein ungemein reizvolles Weihnachtsmärchen, das viele Wochen lang den Spielplan beherrschte: „Frau Holle oder Goldmarie und Pechliese." Für die schriftstellerische Auffüllung der alten lieben Märchenfiguren mit frischestem Theaterblut zeichnete die Tochter unseres einheimischen Komponisten Heinrich Zöllner, Frau Behrle-Zöllner, für die musikalische dem kindlichen Empfinden angepaßte und doch kompositorisch wertvolle Gewandung der Vater. Im übrigen kann man unserer Bühne, die mit stetig sich mehrendem Defizit einer entscheidenden Krisis entgegensegelt, und also auch unserem Orchester und unseren Orchesterkonzerten kein günstiges Horoskop stellen. In einer hiesigen führenden Zeitung wirft ein Mitglied der Wirtschaftspartei dem GMD. Lindemann vor, daß er nur die Prinzipien eines Musikers durchzusetzen suche, dem es um die Problematik moderner Musik zu tun sei, nicht um die Verwirklichung der Grundsätze eines Geschäftstheaters, welch letzteres dann von dem Verfasser energisch gefordert wird. Und das wird ja dann wohl mit Sinfoniekonzerten „die nichts einbringen", aufräumen. — Als Erstaufführung hörten wie W. Braunfels „Präludium und Fuge", dessen „Vögel" und dessen „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz" uns ebenfalls dargeboten worden sind, ein Werk, das sich bemüht, zwischen alter und neuer Musikauffassung, zwischen Tonalität, Atonalität und Polytonalität neue gangbare Wege zu finden. Ein anderer Abend brachte mit „Nokturnes, Fêtes, Sirènes" sich impressionistisch einschmeichelnden Klängen von Debussy, auch mit dem melodischpackenden Werkchen „Alborado del Grazioso" von Ravel starken Erfolg, während die von Berg aus seinem „Wozzek", man muß sagen, herausgerissenen „Szenen" trotz hingebendster Darstellung der Marie durch Frl. Gunderloh enttäuschten und entnüchterten. Im letzten Konzert wurde die giftigparodistische „Suite für kleines Orchester" von Strawinsky vom Publikum geduldet, von der gesamten Kritik aber abgelehnt, wogegen das Klavierkonzert von Prokofieff mit Dank für seine Originalität, die nicht in die Banalität der Modernsten umschlägt, und in Bewunderung der imponierenden Technik, mit der der Komponist sein Werk selbst einführte, aufs wärmste aufgenommen wurde. Auch unser Chorverein und unsere großen Gesangvereine rind in bezug auf Aufführungen von Neuheiten rührig gewesen. Der Chorverei (Maximiliann Albrecht) erwarb sich das Verdienst, 2 Werke unseres einheimischen Jul. Weismann herauszustellen, „seine alten frommen Lieder" für 4stimmigen Frauenchor, namentlich aber seine groß angelegte „Weihnachtskantate" op. 34 für gem. Chor und Orgel. (Das bedeutsame Werk in seiner Urgestalt mit Orchesterbegleitung zu hören, mußte leider ein frommer Wunsch für die Zukunft bleiben.) Der Männergesangverein (ebenfalls Max. Albrecht) hob das jüngste Werk Franz Philipps, seinen „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor aus der Taufe. Die eigenwillig charaktervolle Komposition flutet über das Gesamtbild Eichendorffscher Lyrik und Romantik, wie wir es bisher sahen, in modernem Wellenschlag und Wogendrang hinaus. Hat Philipp, der große Orgelmeister, hier sein vornehmstes Betätigungsfeld katholischer Kirchenmusik verlassen, so tritt Prof. Karl Greß (Lenzkirch i. Schwarzw.) mit seiner Festmesse „Misericordias domini" in sehr beachtenswerter Weise in die Reihe der lebenden katholischen Kirchenmusiker. Das Werk, das im Mittelpunkt der 2. Hauptversammlung der Katholischen Kirchenmusiker stand, verbindet gregorianische Melodik mit moderner Harmonik im Brucknerschen Geiste. Für evangelische Kirchenmusikpflege war es wichtig, daß der hervorragende Züricher Organist Tappolet in unserer Lutherkirche und zum zweitenmal die große, an schöpferischen Gedanken reiche, Choralsonate für Orgel von Heinr. Kaminski bot.

Der Begriff Erstaufführungen ist dehnbar. Wie Erstaufführung wirkte die Gabe von drei fast vergessenen Balladen von Loewe (Heil. Franziskus, Walpurgisnacht, Totentanz) in den immer auf der Höhe von innerem Wert und stärksten Erfolg stehenden Harms' Kammerkonzerten, namentlich wenn eine Sigrid Onegin sie uns schenkt. Wer kennt das feingliedrige Streichquartett A-dur von Dittersdorf, das das Budapester Streichquartett uns vermittelte, wer das Streichquartett D-dur von Alex. Borodin, das das Guarneri-Quartett in unnachahmlicher Weise herausziselierte?

Zwischen Niederschrift und Druck dieses Artikels haben sich die Aussichten für ein Weiterbestehen des Theaters insofern verbessert, als

der Stadtrat mit einem Abstrich am Theateretat von 600000 auf 400000 das Theater erhalten will. In warmer Weise ist für seine Erhaltung auch der Senat der Universität durch eine Adresse eingetreten. Die Entscheidung liegt nun aber im Bürgerausschuß. Dr. v. Graevenitz.

HAMBURG. Seit Anfang des Jahres liegen wieder 7 Sinfonie-Konzerte zur rückschauenden Betrachtung vor. Leider hat eine inzwischen erfolgte Preiserhöhung den Besuch dieser ereignisreichen Konzerte, die sich schon ihrer ziemlich anspruchsvollen Einstellung wegen nur an ein nicht ganz allgemein interessiertes Publikum wenden können, so erheblich eingeschränkt, daß man sich fragen muß, für wen schließlich soviel Aufwand und Mühen noch eingesetzt werden, wenn der Bedarf so gering ist. Nach dem hier somit nicht immer zutreffenden Goethewort „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" wurde wieder ein bunter Strauß verschiedenartigster alter wie neuer Musik geboten und also manche interessante neue und vergessene alte Bekanntschaft vermittelt. Das Hauptereignis ist dabei die Uraufführung von Gerh. v. Keußlers Sinfonie in C-dur. Brucknersche Ausmaße und auch ein an Bruckner erinnernder sinfonischer Bau und Gedankengang fallen bei einer im übrigen ganz Keußlerschen selbständigen und tiefsinnigen Musiksprache auf. Nach einem etwas uferlosen, eintönig sich um den Grundakkord bewegenden Hauptsatz führt der Komponist uns in blühendere Gefilde, die uns in seine eigenartige, in ihrer Größe und Tiefe letzten Endes immer seltsam anziehende Empfindungswelt schauen lassen. Vielleicht liegt hier, wie wohl noch bei manchem Keußlerschen Werk, ein Stück Zukunftsmusik vor, die man erst wirklich erkennen wird, je mehr man sie kennen lernt. — Als zweite Uraufführung erscheint Honeggers „Skating Rink". Wie der Schweizer Komponist seinerzeit der Lokomotive seine Liebe erklärte, so hat er diesmal sein Herz für den Rollschuh entdeckt, indem auch dies reizvolle Instrument wunderbare Geräusche verursacht, die sich für die Musik nutzbar machen lassen. Honegger versteht sich vortrefflich auf solche Geräusche. Aber da nun schon nach Busch auch die Musik selbst oft nicht schön empfunden wird, weil sie stets mit Geräusch verbunden, so schien auch eine melodische Schilderung der Vorgänge auf der Rollschuhbahn selbst wünschenswert, zu der ja nicht nur Rollschuhe, sondern auch Wesen gehören, die sich heiter flirtend auf ihnen bewegen. Allein der Melodiker Honegger hat diesmal nur sehr dürftiges Zeug zusammengebracht und selbst die alten profanen Wintergarten-Walzer sind noch himmlisch gegen diesen faden Rollschuhzauber. Neben Ernst Tochs Phantastischer Nachtmusik wäre dann als besondere Neuheit Richard Strauß' Panathenäenzug, die für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein komponierte sinfonische Klavieretüde zu nennen — wiederum ein prächtiger echter Strauß voll frischer klarer melodischer Erfindung. Und bewunderungswürdig der Solist, der scheinbar mit einer Hand fast mehr vermag, als andere mit zwei. — Alter, halb vergessener, und doch immer noch hörenswerter Musik begegnete man in Mendelsohns Italienischer Sinfonie, Henri Litolfs Ouvertüre „Die Girondisten" und Joh. Chr. Bachs trefflichem und von Edith Weiß-Mann trefflich gespieltem Cembalo-Konzert in Es-dur, außerdem in der von Max Seyffert ausgegrabenen Lustigen Feldmusik des alten Joh. Ph. Krieger, einer reizvollen Kammersuite für Oboen, Fagotte und engl. Horn. Eine Werbung für Regers unerfreuliches Klavierkonzert (Solist: Dr. Rudolf Götz) konnte frühere wenig zusagende Eindrücke nur bestätigen, während Busonis schönes Violinkonzert um so mehr ansprach, als auch die Solistin, Elisabeth Bischoff, sich als bemerkenswerte Geigerin dokumentierte.

Der Cäcilien-Verein, aus dem hiermit sein langjähriger verdienstvoller Leiter, Prof. Julius Spengel, ausschied, hatte den Ehrgeiz, Herm. Ambrosius' Faust-Szenen, diese besondere Neuheit auf dem Gebiete der Chormusik, die die reichhaltige musikalische Faustliteratur um ein neues Stück bereichert, ins Treffen zu führen. Mit frei herausgegriffenen, durch lange, vorbereitende sinfonische Zwischenspiele verbundenen Szenen stellt das Ganze sozusagen als sinfonische Dichtung wohl eine neuartige musikalische Form dar. Der Schwerpunkt verschiebt sich durch die zwar oft etwas langatmige, an sich gleichwohl reizvolle Musik ins Reinmusikalische, ohne daß freilich ein restloses Eindringen in den Stoff durchaus erreicht wird. Daß uns auch die letzte Sensation, der Russische Staatschor, nicht entging, sei nur nebenbei erwähnt. Mit russischer Chormusik sind wir überdies seit Jahren genugsam überschwemmt worden, so daß auch dieser prächtige Chor uns kaum noch Überraschungen bereitet, um so mehr, da er für zwei Konzerte gar kein ausreichendes Programm bereit zu haben schien, denn der zweite Abend, der Rachmaninoffs Große Messe verhieß, war zur Hälfte eine Wiederholung des ersten.

Aus den Philharmonischen Konzerten ragen die Aufführungen von Bruckners zweiter und Schuberts C-dur-Sinfonie, sowie Strauß' „Bürger als Edelmann" hervor, während zwei Stücke Debussys, darunter das ausgedehnte „Mer", über das wesenlose Absterben des französischen Impressionismus bereits allerlei Ahnungen heraufbeschwören. Als Solisten erschienen hier Gregor Piatigorsky, um Haydns Cello-Konzert D-dur, und Anton Witek und Heinrich Bandler, um Mozarts konzertante Sinfonie für Violine und Viola zu spielen, —

zwei ungetrübte musikalische Hochgenüsse, doch ohne besonders auffallende Merkmale. Bertha Witt.

HEIDELBERG. Uraufführung von Gerhard von Keußlers Volksoratorium: „In jungen Tagen".

Man wird bei den meisten Werken unserer modernen Komponisten mit wenig Erfolg nach der „musikalischen Substanz" suchen. Wo sie vielleicht vorhanden ist, da ist sie durch überwiegende Artistik oder allzu verästelte Individualistik so verschleiert, daß sie nur mit der Wünschelrute aufzufinden ist. Anders bei Keußlers Volksoratorium „In jungen Tagen". Hier ist die musikalische Substanz sicht- und hörbar. Wir finden sie in der „Gesetzmäßigkeit einer nationalen Ausdrucksgestaltung, in den Grundelementen eines völkischen — im reinen Sinn des Wortes — Eigentypus in Melodik, Rhythmik und Metrik", Forderungen, die ebenso richtig wie prägnant Waltershausen aufgestellt hat. Auf Keußler übertragen, geben diese Forderungen die äußeren Konturen des Musikers. Der hervorstechendste Zug bei Keußler ist der von hohem, sittlichem Ernst getragene Wille zur Verinnerlichung, die mit fast diktatorischer Energie sich selbst aufgezwungene Überzeugung von der erzieherischen Pflicht des schaffenden Künstlers. Wir fühlen heute im musikalischen Leben Deutschlands einen bedenklichen Hang zur Exotik, zum Aufsaugen fremder, pseudomusikalischer Elemente. Keußler ist frei davon. Er hat seine eigene Sprache, die allerdings oft eigenwillig, ja eigensinnig und damit spröde wird. Bei ihm gilt — für das Volksoratorium — der Satz: „Im Anfang war der cantus firmus". Allerdings eine Grundlage, auf der sich bauen läßt, die aber auch die Gefahr einer Uniformität mitbringt, die Keußler fast ganz vermieden hat. Die archaisierende Art seiner Kontrapunktik führt ihn manchmal zwangsläufig zu musikalischen Phrasen, die er aber umleitet und abbricht, in der eigenen, sich selbst aufgezwungenen Sprache zu Ende führt. Das geschieht dann immer mit einer geradezu asketischen Geste, unter der Klang und Linienführung zu leiden haben. So kommt es, daß trotz dem sichtbaren hohen Willen und dem großen Können letzten Endes doch das Technische in der Partitur obenan steht, das allerdings meisterlich gelungen ist. Die Uraufführung durch den Heidelberger Bachverein, vom Komponisten nach sorgfältiger Vorbereitung durch H. M. Poppen, selbst geleitet, fand überaus starken Beifall. Mia Peltenburg sang mit prächtiger Stimme und verinnerlichtem Ausdruck die Sopranpartie. Jul Kraemer.

KASSEL. Uraufführung: Armer Columbus. Die Vorgeschichte einer Entdeckung von Arthur Zweiniger, Musik von Erwin Dressel.

In Kassel ist nach krisenhaften Jahren mit Ernst Legal wieder Stetigkeit und Hoffnung auf ruhige Aufwärtsentwicklung eingezogen, wenn auch zunächst die Neueinstudierungen noch etwas zaghaft vortasten. „Die Meistersinger" und „die Entführung aus dem Serail" (beide unter dem temperamentvollen Stabe von Robert Laugs, dem von Marburg zum Ehrendoktor promovierten Reorganisator des hessischen Musiklebens), von Legal stilsicher in Szene gesetzt, fanden im Lustspiel durch Lortzings biedermeierlich-singspielende „beide Schützen" (unter Rich. Kraus), den „fidelen Bauer" (Erstaufführung! unter Dr. Pauli), die „Fledermaus" und Wolf-Ferraris anmutige „neugierige Frauen", in denen sich der neue Dirigent Wilhelm Franz Reuß als hervorragender feinnerviger Interpret erwies, ihre freundliche Ergänzung. An Neuheiten erklang bisher unter Laugs herrlich und ergreifend Pfitzners „Christelflein"-Märchen in seiner traumhaften Versonnenheit, während Reuß den unvermeidlichen, in Kassel entstandenen „Jonny" betreuen mußte, was er auch mit sachlichem Ernst vorurteilslos tat. Er hat nun auch die erste Uraufführung unter Legal, den „Armen Columbus" von Erwin Dressel, Text von Arthur Zweiniger aus der Taufe gehoben. Wenn der rauschende, unbestrittene Erfolg nicht trügt, wird das Werk seinen Weg über die deutschen Bühnen machen, denn hier werden wir wieder von den Verzerrungen der Groteske und den Atonalitäts-Verkrampfungen erlöst, hier ist wieder gute, fortbildungsfähige Musikkomödientradition, die vom Rosenkavalier herkommt, und eine brauchbare Textgrundlage mit ernsthaften gedanklichen Hintergründen. Columbus als tragikomisches Allerweltssymbol, stellungsloser Handlungsreisender mit leeren Taschen, mißliebiger Bittsteller und eitler Vagabund, aber auch visionär Erleuchteter mit einer unerschütterlichen Lebensbejahung, der spanische Hof als burleske Staffage mit Commedia dell' arte-Figuren, der Manager der ganzen Entdeckungsaktion ein aragonesischer Schatzmeister, getaufter Jude und Rotschildtyp der Zeit als würdiger Ahnherr des Wallstreetgeistes der Yankees, — so hat die Historie z. T. selbst schon dankbare Möglichkeiten für eine moderne Offenbachiade dargeboten, die der Textdichter in acht wirkungsvollen Bildern abrollen läßt und die der junge 18jährige Erwin Dressel (z. Zt. Kapellmeister für Schauspielmusiken in Hannover lieferte er bereits mit 14 Jahren solche für Berlin) mit meisterhaftem Können und frischem, keckem Zupacken dank seiner naiven unzergrübelten fröhlichen Ursprünglichkeit als höchst unterhaltende, lebhaft schillernde Musikintermezzi beschwört. Unbekümmerte tonale Melodik, motivische Verwebung knapper Dialogführung, geschlossene Form der instrumentalen Vorspiele zu den einzelnen Bildern, bei großer Besetzung eine bewundernswerte Ökonomie in der Wahl der Mittel, ein deutlicher Zug kammermusikalischen Gestal-

tens, aparte unaufdringliche Farbigkeit, überhaupt in allem ein sicherer bühnenkundiger Instinkt, der stets die Szene im Auge hat und nicht an ihr vorbei sinfonikert, so baut sich des jungen Dressel witziger leicht verständlicher Opernerstling, geistvoll durchblitzt von einer Fülle parodistischer Momente (Puccini-Kantilene, Männerchor-Liedertafelei, Volksliedanklängen, modernen Tanzrhythmen u. a.) zu einer vergnüglichen, beziehungsreichen Maskerade in Tönen auf; auch von dem nachkomponierten, etwas marktschreierischen Schluß mit Sirenenlärm, Ozeanriesendampfer und Wolkenkratzer darf man wohl annehmen, daß er jonny-parodistisch gemeint ist, damit in der ganzen Persiflage auf die ernste Oper auch diese jüngste Extratour nicht fehle. Die von Legal beweglich und humorig-flott inszenierte und von Reuß schwungvoll inspirierte flüssige Wiedergabe brachte bei vortrefflichen darstellerischen Einzelleistungen (Mossi, von Lemheny, Martell) und originellen Bühnenbildern (L. Schenk von Trapp) den Mitwirkenden und den anwesenden Autoren stürmische Ehrungen. Dr. Gustav Struck.

MANNHEIM. Unsere Oper eröffnete die neue Spielzeit mit einer beifällig aufgenommenen Erstaufführung von Verdis „Macht des Schicksals" unter E. Orthmanns feinsinniger Leitung. Einen starken Publikumserfolg errang auch Kreneks „Jonny spielt auf". Der Komponist war in einem einführenden Vortrag seinem Werke ein beredter, aber auch reichlich selbstbewußter Anwalt. Ein Teil der Presse sieht in Krenek heute schon den Opernheilbringer. Sicher sehr verfrüht! Denn ein großer Teil des Erfolges Oper beruht doch auf der Aktualität des Werkes, das ihm über kurz oder lang auch zum Verderben werden kann. Auch seine Tendenz, dieser „Untergang des Abendlandes", den die Schlußapotheose uns zeigt, stimmt bedenklich. Dabei wird niemand dem Komponisten ein beachtenswertes Können, auch nicht eine teilweise starke Kraft der Erfindung abstreiften. Daneben findet man aber auch vieles gar zu leicht Wiegendes, das nicht kritiklos hinzunehmen ist. Die szenische Lösung war bei der hiesigen Aufführung, teilweise aus Sparsamkeitsrücksichten, mehr schlecht als recht; der musikalischen Seite des Werkes wurde man unter der Leitung von GMD. Lert vollauf gerecht. — Als eine begrüßenswerte Bereicherung unseres Spielplanes darf man die Wiederaufnahme von Adams köstlicher Spieloper „König für einen Tag" bezeichnen. Ob man dies auch von der Neuinszenierung von Saint-Saens „Samson und Dalila" sagen kann, steht nicht ganz so fest. Ein Rückblick auf dieses erste Halbjahr der Spielzeit bietet nicht viel Erhebendes. Man vermißt in dem ganzen Opernbetrieb das frisch pulsierende Leben und die große Linie. Der Spielplan war in seiner Gesamtheit ziemlich arm und zeigte eine auffallende Bevorzugung der Ausländer. Wagner und Mozart waren nur spärlich, Lortzing gar nicht vertreten.

Mehr bot der Konzertsaal. Die Reihe der Akademiekonzerte eröffnete traditionsgemäß Furtwängler, der uns eine in jeder Beziehung meisterhafte Ausdeutung von Haydns Paukenwirbel-Sinfonie und Beethovens Siebenter schenkte. Nicht minder starken Eindruck hinterließ H. Abendroth als Brahmsinterpret. Den dritten großen Meister des Taktstockes hatte der Philharmonische Verein zu seinem 1. Konzert verpflichtet, F. v. Weingartner. Daß der Dirigent den Komponisten Weingartner an Größe und Bedeutung übertrifft, zeigte uns seine „lustige Ouvertüre", die dieses Konzert einleitete, wie auch ein Oktett von ihm, das wir am darauffolgenden Tage neben dem immer noch unerreichten Oktett von Schubert in einem Oktettabend unter persönlicher Mitwirkung Weingartners hörten. Im dritten Konzert des Philharmonischen Vereins dirigierte der alte Vorkämpfer für das Schaffen Bruckners, Franz Schalk, des Meisters 5. Sinfonie, deren Uraufführung er einstens auch leitete. Eindrucksvoll war die Wiedergabe von Verdis „Requiem" durch den Musikverein unter Leitung von GMD. Lert. Einen gewaltigen Erfolg errang der Musikverein in seinem 2. Konzert mit der Aufführung von Honeggers „König David". Die musikalische Kraft und Ursprünglichkeit, die überall aus diesem Werke spricht, läßt seinen Siegeslauf begreifen. Viel Beachtung fanden auch die 2 Festkonzerte, die der Mannheimer Lehrergesangverein anläßlich seines 40jährigen Bestehens gab. Das erste brachte neuere Männerchöre, das zweite eine ganz vortreffliche Darbietung des Händelschen Oratoriums „Salomo". In drei Meisterklavierabenden hörten wir Max v. Pauer, Edwin Fischer und Rudolf Serkin. Recht Gutes bot auch unser einheimischer Pianist K. Rinn in einem Klavierabend. Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß der Russe Theremin auch die Mannheimer durch seine Ätherwellen-Musik in Erstaunen und teilweise in Begeisterung versetzte, obgleich hier der Techniker mehr Grund hat, entzückt zu sein, als der Musiker. K. Stengel.

MAINZ. Die Uraufführung der Musikkomödie in zwei Teilen „Der falsche Harlekin" von Malipiero, die das Stadttheater brachte, führt nach Venedig in die galante Zeit des achtzehnten Jahrhunderts. Ungezählte Freier umschwärmen die schöne Donna Rosaura, doch sie will nur den Mann erhören, der „eines ihrer Madrigale" (Rosaura ist auch Dichterin) am besten zu singen vermag. Vier Kavaliere haben sich diesen Bedingungen unterworfen. Der erste singt mit „schwärmerischer Übertreibung", schwerfällig-schulmeisterlich der zweite, der folgende stottert und der letzte muß sich sagen lassen, daß er „ein Falter ohne Flügel" sei. Plötz-

lich horcht Rosaura auf, sie und ihre ganze Umgebung lauschen dem Gesang, der aus dem Nebenraum dringt und alle „Anwesenden erregt und entzückt". Hingerissen ruft Rosaura: „Dieser allein nur liebt mich! Ihn will ich nehmen!" Sie befiehlt, die Türe zu öffnen, und heraus tritt der Harlekin, dem Rosaura kurz vorher, als er ihre Hand küssen wollte, zugerufen hatte: „Frecher Lümmel! Marsch, hinaus aus meinem Hause!" Harlekin nimmt die Maske ab, unter der sich Don Ippolito verborgen hatte. Unter den Klängen eines Menuetts gruppieren sich die Gäste zum Hochzeitszuge, mit dem die Komödie schließt. Die nicht übermoderne Musik wurde von dem Orchester unter Paul Breisachs Leitung sorgfältig gespielt, Marg. Jensen war eine geistvolle Rosaura, Hans Hoefflin bestand als begnadeter Sänger und als grotesker Harlekin, auch Paul Weißleders Inszenierung hatte das Zeitkolorit gut getroffen. Trotz alledem blieb die Aufnahme der Neuheit recht kühl. J. L.

STUTTGART. Scherz, List und Rache, ein Singspiel nach Goethe in einem Akt, Musik von Egon Wellesz. Uraufführung.

Wellesz, ausgesprochen literarischer Mann der er ist, kennt natürlich Goethes spätere sachliche Kritik des librettos. Der unangemessenen Breite sucht er durch Striche abzuhelfen. Er tilgt den zweifellos unglücklichen vierten Akt, in dem Scapine die Kellergewölbe des Doktorhauses unsicher macht, so gut wie ganz; er schneidet aus der Vergiftungsszene die in diesem Zusammenhang deplazierte Unterweltphantasie heraus, kürzt aber auch sonst, und zwar mit befremdlich wenig sprachlichem Takt, verändert besonders den Schluß, indem er den Doktor unmotiviert das Feld räumen, Scapin und Scapine ein Duett singen läßt, das bei Goethe am Ende des ersten Aktes steht und dementsprechend weder nach Inhalt noch rhythmischer Spannung Finale bildet; schließlich zieht er die Goetheschen vier Akte auf einen dreiszenigen Akt zusammen. So berechtigt die Kürzung als solche erscheint; was bei Welleszs Verfahren übrig bleibt, das ist ein gliederungsloser Stummel. Auch ein besserer Komponist hätte daraus kaum Organisches zu gestalten vermocht; etwas zu retten wäre überhaupt nur durch frisch-fröhliches Drauflos-Musizieren. Dazu hat Wellesz nicht das Zeug. Seine Musik ist einfallsarm und merkwürdig salzlos, beachtenswert einzig die Bemühung, kammermusikmäßig zu setzen, die Singstimmen nicht zuzudecken. Die Partei der Scapine liegt unpraktisch hoch. Das machte sich hier unliebsam fühlbar, sofern dafür bloß eine Sängerin zur Verfügung stand, die den vordringlichen darstellerischen Anforderungen der Rolle in keiner Weise genügte. Darunter litt die ganze Aufführung; die im übrigen unter Leonhardts umsichtiger Leitung und Stangenbergs geschickter Regie mit Domgraf als regsamem Scapin und Swoboda als reichlich karikiertem Doktor einen reibungslosen Verlauf nahm. Der Gesamteindruck zeigte, daß man in Baden-Baden, wohin das Werkchen ursprünglich bestimmt war, es zu Recht abgelehnt hatte. Man hätte aus dieser Ablehnung seine Schlüsse ziehen sollen. — Die Uraufführung umrahmten zwei Ballette: Welleszs Persisches Ballett und Tochs Tanzsuite, die beide musikalisch erheblich freundlichere Eindrücke hinterließen; insonderheit Tochs Suite mit ihrer vielseitig gewandten Ausnutzung von fünf Soloinstrumenten und Schlagzeug. Die Ausgestaltung auf der Bühne bewies, daß der Tanzchor unter Lina Gerzers energischer Führung sich technisch mehr und mehr vervollkommnet. Im persischen Ballett fielen eine Reihe nicht restlos überzeugender Abweichungen von den Angaben des Klavierauszuges auf.

Von Konzertaufführungen ist an erster Stelle zu nennen die von Bachs Kunst der Fuge (in Gräsers Neuordnung und Instrumentierung), die Kempff mit dem Wendlingquartett, Hermann Keller, Günther Homann und dem, durch Mitglieder des Landestheaterorchesters verstärkten Orchester der Hochschule für Musik als süddeutsche Erstaufführung herausbrachte. Zur Sache sei bemerkt: die Neuordnung ist nicht überzeugender als die alte Ordnung, die Idee der Instrumentierung irrig und nicht neu: die Bibliothek der Hochschule für Musik besitzt das, sichtlich in Gebrauch gewesene, Bruchstück eines Stimmenmaterials vom Ende der vierziger Jahre. Hätte Bach an orchestrale Darstellung gedacht, so hätte er sich keinesfalls die technische Aufgabe noch dadurch erschwert, daß er den Satz in den Rahmen klavieristischer Greifbarkeit spannte. Die Instrumentation führt sich übrigens selbst ad absurdum: das Streichquartett ist ohne weiteres stilwidrig, im Streichorchester sind die Geigen durchschnittlich an viel zu tiefe Lagen gebunden (wie anders sieht ein von Bach für Streicher angelegter Satz aus!), die Holzbläserwirkung ist zum Teil geradezu grotesk, dazu kein Generalbaß! Endlich: die schwere, versponnene Altersweisheit des Werkes gehört nicht in die breite Öffentlichkeit, ist nichts für Wiedergabe durch Massen vor Massen; mag der äußere Erfolg der bisherigen Aufführungen auch dagegenzusprechen scheinen. Nichtsdestoweniger ist es als Verdienst Kempffs zu buchen, daß er das Leipziger Experiment hierher übertrug; die Aufführung war trefflich vorbereitet und von schönem Enthusiasmus getragen. Daß die Klavier- und Orgelvorträge die adäquatesten und damit intensivsten Eindrücke hinterließen, liegt in der Natur der Sache.

In einem Konzert des Lehrergesangvereins unter Leonhardt gab es die Uraufführung von Kempffs Trauerode auf Hauffs frühen Tod (nach Uhlands

bekanntem, merkwürdigerweise noch unvertontem Gedicht) für Männerchor und großes Orchester, einer klar disponierten, geschmackvollen Gelegenheitskomposition. In der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik brachte ein ausschließlich Joseph Haas gewidmeter Abend die Uraufführung der Kanonischen Motetten nach Worten des Angelus Silesius, die Holles Madrigalvereinigung klangschön und ausdrucksstark vortrug, und der Christuslieder, für die sich August Rapold mit dem Komponisten am Klavier einsetzte; dazu die Erstaufführung der Gesänge an Gott und der deutschen Vesper. Die a-capella-Musik, insonderheit die Vesper, tat die unvergleichlich tiefere Wirkung. In der Gesellschaft traten ferner auf das Wiener Streichquartett (Kolisch und Genossen) mit Erstaufführungen von Schönbergs drittem Quartett, Bergs lyrischer Suite (gegenüber Baden-Baden schon etwas verblaßt!) und einem Quartett von Mossolow, sowie Bela Bartok mit pianistisch glänzender Interpretation von zum Teil sehr reizvollen eigenen Klavierwerken und Arbeiten Zoltan Kodalys. Bartok spielte außerdem im Rundfunk bemerkenswerte eigene Bearbeitungen von Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (M. Rossi, Pasquini, Zipoli). Von weiteren Konzertaufführungen sind zu erwähnen die von Friedemann Bachs D-moll-Sinfonie in einem Sinfoniekonzert des Landestheaterorchesters, die von Tochs Streichquartett durch Wendling, sowie diejenige von Prokofieffs interessanter C-dur-Klaviersonate durch Hermann Ensslin. Aus der Flut der sonstigen Konzertereignisse seien endlich noch zwei Köstlichkeiten herausgehoben, die feinnervige Wiedergabe von Mozarts Kegeltrio (mit dem herrlichen Menuett) durch Hubert Giesen, Dreisbach und Köhler und der wahrhaft hinreißende Vortrag von Chopins 24 Präludien durch Kempff. Herman Roth.

WIESBADEN. Der Musikwinter ist im Scheiden. Eine kurze Träne sei ihm nachgeweint. Im Kurhaus leitete Karl Schuricht den größten Teil der altberühmten „Zykluskonzerte" und brachte neben Altbewährtem auch manch noch nicht bewährtes, doch mit Interesse begrüßtes Neue. Am günstigsten schnitten ab: J. H. Wetzler mit seinem exstatisch gesteigerten „Assisi" und H. Unger mit seinen erpfindungsreichen „Jahreszeiten". Von G. Raphaels „Variationen und Rondo" fesselte am meisten das fast schumannisch angehauchte, reizvolle Thema. Kräftigen Ton schlägt H. Tiessen in seiner „Revolutions-Ouvertüre" an; auch eine „Concertante Sinfonie" von Schmidt-Issenstadt ließ näher aufhorchen. Freundliche Eindrücke weckten „Antiche Danze ed Arie" von O. Respighi: Musik des Südens! Emil Bohnke erwies sich als ein fantasievoller Komponist des Nordens in seinen „Variationen über ein eigenes Thema" und einem „Violinkonzert", in welchem Georg Kulenkampff als moderner Arion die hochgehenden Wogen des Orchesters durch sein Saitenspiel zu sänftigen suchte. In einem „Sonderkonzert" Schurichts spielte unsre einheimische Pianistin Heida Hermanns ein in allermodernstem Stil gehaltenes Klavierkonzert von P. Hoeffer-Berlin; die danach aufgeführte Straußsche „Domestica" klang wie ein Kinderspiel dagegen! Dann wandte Schuricht für einige Zeit Wiesbaden den Rücken und nahm den Lauf aller deutschen Dirigenten nach — Amerika. An seiner Stelle gastdirigierte Hans Weisbach-Düsseldorf — energisch und warmfühlend zugleich — Bruckners „Siebente" und M. Regers wohl etwas künstlich aufgebauschten „Prolog zu einer Tragödie".

Im Staatstheater waltet mit vornehmem Kunstgeschmack Hr. Paul Bekker als Intendant und überraschend feinsinniger Regisseur. Wir verdanken ihm die Bekanntschaft mit manchen neuen Opern — mögen sie auch voraussichtlich nur eine vorübergehende Bereicherung des Spielplans bedeuten. „Romeo und Julie auf dem Dorfe" von Fred. Delius gefiel, trotz wenig dramatischen Verlaufes, durch die poesievolle Musik; Schönbergs „Erwartung" — seiner inhaltlichen Beschaffenheit nach eine rein seelische Entwicklung ohne jedes äußere Geschehen — erscheint für die Bühne fast unmöglich: ein geistreich gedachtes Werk von entschiedener Einmaligkeit, ein Kuriosum — immerhin fesselnd bei Wiedergabe der einzigen Partie, der „Frau", wie hier in Wiesbaden durch die genialisch beanlagte Sängerin Edit Maerker. Unterhaltsam und bunt bewegt, in allen Farben schillernd: Busonis „Turandot". Aus Italien kam uns Franko Alfanos „Madonna Imperia" — ein Einakter von höherem musikalischen Wert bei allerdings nicht sehr sympathischer Handlung; und Mario Castelnuovo-Tedescos „Mandragola": ein Zweiakter von leichterem musikalischen Gehalt bei mehr als pikantem Anstrich der Handlung; Paul Bekker milderte die Sache, indem er sie auf den Ton eines burlesken Puppenspiels abstimmte. Neueinstudierungen von Verdis „Ernani" und Wagners „Lohengrin" (in Einzelheiten sehr annehmbar, in der Grundidee nicht romantesk genug), dazu kleinere Opernwerke wie Grètrys „Die beiden Geizigen", Offenbachs „Urlaub nach Zapfenstreich" usw. gaben von dem fleißigen Schaffensdrang der Intendanz Kunde. Daß auch der Allerwelts-„Jonny" nicht fehlte, ist schon beinahe selbstredend. Die beiden neuen Kapellmeister, Josef Rosenstock und Ernst Zulauf, bewähren sich gut. Ersterer ist wohl die feinnerviger veranlagte Musiknatur. Er leitet auch die Sinfoniekonzerte des Staatstheater-Orchesters und bescherte an Novitäten u. a.: das Nachtstück „Paris" von F. Delius, die „Kammersinfonie für 15 Instrumente, op. 9, von A. Schönberg (wobei

man zuerst immer glaubte, die 15 Nothelfer seien total heraus) und Kreneks musizierfreudiges „Potpourri". Im „Kasino" gab es reiche Ausbeute an „Kammermusik-, Gesangs- und Klavierabenden": die „Klingler", die „Wendlings", die „Gewandhäusler", Rose Walter, Margrit Abler, Gieseking, Pembaur (diesmal mit Gattin), Grete Altstadt (die durch W. Niemanns „Elegische Sonate" besonders interessierte), und zuletzt noch F. Lamond: — lauter erfreuende Kunst-Erscheinungen! O. D.

Weitere Berichte siehe Seite 246.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins findet vom 20. bis 24. Mai in Schwerin statt. Das Programm wird folgende Werke umfassen:

Bühnenwerke: Petyrek: „Die arme Mutter und der Tod", Oper. August Reuß: „Glasbläser und Dogaresse", Ballettpantomime. Orchesterwerke: G. v. Keussler: Sinfonie C-Dur. Kurt von Wolfurt: Tripelfuge für Orchester (Urauff.). Geierhaas: Variationen für Orchester. Wilhelm Maler: Konzert für Cembalo und Orchester. P. A. Pisk: Hymnus an die Liebe, für Koloratursopran und Orchester (Urauff.). Paul Höffer: Sinfonie. B. Goldschmidt: Partita für Orchester (Urauff.). Hindemith: Bratschenkonzert. H. Reutter: Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncell und Orchester. K. Prohaska: Thema, Passacaglia und Fuge für Orchester (zum Gedächtnis). Chorwerke: Josef Lechthaler: Stabat mater für Soli, gem. Chor, Orgel und Orchester (Urauff.). Wilhelm Weismann: Lieder u. Madrigale nach Walter von der Vogelweide (Urauff.). Karl Marx: Motette (Urauff.) Hugo Herrmann Chorsuite a cappella (Urauff.). Kammermusik: Raphael: Streichquintett Fis-Moll. Butting: 4 Klavierstücke. Max Gebhard: Sonatine für Klavier. A. von Webern: Streichtrio. Hans Ebert: Biblische Balladen für eine Stimme, Bläser und Streicher. Walter Geiser: Suite für Violine und Klavier. E. W. Sternberg: II. Streichquartett.

Das Programm des III. Heidelberger Musikfestes vom 23. bis 25. Mai unter Leitung Furtwänglers und Mitwirkung der Berliner Philharmoniker steht nunmehr fest: Der 1. Abend ist Schubert gewidmet: Rosamunden-Ouverture, Unvollendete Sinfonie H-Moll und Sinfonie C-Dur. Der II. Abend, moderne Meister: Pfitzners Palestrina-Vorspiel, Schönberg: Lied von der Waldtaube aus den Gurre-Liedern. Strauß: Till Eulenspiegel, Bruckner: Sinfonie Nr. 7. Der III. Abend bringt Mozart: Divertimento, Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5, Beethoven: Eroica.

Ein Bachfest findet vom 13. bis 15. Juli in Nürnberg im Rahmen der Darbietungen des Dürerjahrs statt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die für den 14. u. 15. April geplante 1. Tagung für Chorgesangswesen in Essen ist auf den Herbst dieses Jahres verlegt worden.

Die Heinrich Schütz-Gesellschaft hat Karl Vötterle, den Inhaber des Bärenreiter-Verlages, in ihr Direktorium berufen, genanntem Verlag ihre Geschäftsstelle übertragen und die dort herausgegebene Zeitschrift „Die Singgemeinde" als offizielles Organ der Gesellschaft gewonnen. Soeben erscheint für die Mitglieder die „Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" in einer praktischen Ausgabe.

Die unlängst gegründete Bruckner-Gesellschaft erläßt an die Freunde Bruckners einen Aufruf, in dem dringend zur Mitgliedschaft aufgefordert wird, um die Ziele, die sich die Gesellschaft gestellt hat — kritische Gesamtausgabe, Bruckner-Feste, Vorträge, Pflege der Erinnerungsstätten, Archivalien, auf Bruckner bezügl. Schrifttum usw. — zu ermöglichen. Der Jahresbeitrag beträgt bei Bezug der jährlichen Veröffentlichungen (Jahrbuch u. ein bis zwei weitere Ausgaben) M. 12.—, ohne Veröffentl. M. 2.—. Mit der Anmeldung wolle man gleichzeitig den Beitrag für 1928 (für Österreich S 20.— bzw. 3.40) auf das Postscheckkonto Breitkopf & Härtel Leipzig 2228 mit der Angabe „für die Bruckner-Gesellschaft" einzahlen. Eine erste Mitgliederliste soll vor Mitte dieses Jahres erscheinen. Alles Nähere ist aus den Satzungen, die die Geschäftsstelle Leipzig, Nürnberger Str. 36, auf Wunsch versendet, zu ersehen. — Wir unterstützen den Aufruf nachdrücklichst.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands teilt mit, daß, auf Grund einer Rechtsbeschwerde, die von der Gewandhaus-Konzert-Direktion bis vor den Reichsfinanzhof gebracht wurde, ein amtlicher Erlaß erschienen ist, der den Lohnsteuerabzug vom Konzerthonorar aufhebt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Ein vergessenes Werk J. R. Zumsteegs „Die Frühlingsfeier" (Klopstock) für Deklamation und Orchester kommt in den Musikabenden des Siewert-Konservatoriums zu Barmen mit Hans Siewert als Sprecher nach einer in derKonservatoriums-Bibliothek befindlichen Partitur zur Erstaufführung. Das Werk ist im Riemannschen Lexikon nicht aufgeführt.

PERSÖNLICHES

Strawinsky und Wetz, dessen Requiem unlängst in Berlin und Leipzig tiefen Eindruck hinterließ, wurden als Mitglieder in die Akademie der Künste, Sektion für Musik, gewählt. — Daß einem so charaktervollen deutschen Meister, wie es Wetz ist, diese Ehrung zuteil wurde, darf mit großer Genugtuung begrüßt werden. Um so befremdlicher ist die Wahl Strawinskys, der vermutlich über diese Ehrung à la Strawinsky lächeln dürfte.

Geburtstage und Jubiläen:

Dr. Zdenek Nejedly, Prof. der Musikwissenschaft an der Universität Prag, beging unlängst seinen 50. Geburtstag.

Lukas Böttcher, der in Bamberg lebende, vor allem durch seine Oper „Salambo" bekannt gewordene Komponist, wurde kürzlich 50 Jahre alt.

Wilhelm Freudenberg, der bekannte, heute in

Schweidnitz lebende Opernkomponist und ehemalige Chordirigent an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin, wurde am 11. März 90 Jahre alt. Freudenberg war Theaterkapellmeister und Chordirigent in den verschiedensten Städten Deutschlands. 1870 gründete er das Konservatorium in Wiesbaden. Neben zehn Opern, von denen sieben in Wiesbaden, Braunschweig, Hamburg, Augsburg u. a. Städten aufgeführt wurden, schrieb Freudenberg vor allem Klavier-, Chormusik und Lieder.

Johannes Bartz, Musikdirektor in Schöneberg, ein Schüler von Moritz Hauptmann, Reinecke u. E. F. Richter, wurde unlängst 80 Jahre alt. Er lebte fast 50 Jahre in Moskau als Organist und Dirigent und hat sich als Pionier der deutschen Musik im Ausland unvergeßliche Verdienste erworben. Als Komponist trat er mit Klavier und Kammermusik, Liedern, Chören u. Chorwerken hervor. Sein „Evangelisches Requiem", kommt demnächst in Rostock und seiner Vaterstadt Stargard i. Pommern zur Aufführung.

Dr. Wilhelm Kleefeld, der feinsinnige Bearbeiter einer ganzen Anzahl älterer Opern und tüchtige Musikschriftsteller, feiert am 2. April seinen 60. Geburtstag

Todesfälle:

† Leon Jehin, der frühere Direktor der Konzerte und der Oper in Monte Carlo, mit 75 Jahren. Jehin war Belgier.

† Kammermusiker und Violinpädagoge Eduard Kötscher, Weimar.

† Kapellmeister Arnold Winternitz, Hamburg, mit 53 Jahren. Winternitz, ein gebürtiger Österreicher, ist durch seine komischen Opern „Meister Grobian" und „Der Brautschatz" und verschiedene Melodramen, darunter die beliebte „Nachtigall", die Wüllner lange Zeit auf seinem Programm hatte, bekannt geworden.

† Theodor Salzmann, der Leipziger Gesangslehrer und Komponist, mit 73 Jahren. Bekannt geworden ist Salzmann durch seine weitverbreitete, bei Hofmeister erschienene Klavierausgabe des „Zupfgeigenhansl" sowie durch Liedbearbeitungen für Laute (Steingräber-Verlag).

† Stadtpfarrer Julius Abel, der 95jährige Patriarch des evangelischen Kirchengesangswesens, ein gemütvoller Komponist geistlicher Lieder u. Chöre, zu Waiblingen i. Württemberg. Besondere Verdienste hat sich Abel durch seine wertvollen Chorsammlungen um die Entwicklung der württemb. Kirchengesangsvereine erworben; von seinen geistl. Liedern ist eines in das württemberg. Gesangbuch, an dessen Neugestaltung er seinerzeit mitbeteiligt war, übergegangen. Der Dahingegangene hat als Tübinger Student noch unter Silcher gesungen, sein Großvater Jacob Abel, Prof. an der Karlsschule zu Stuttgart, war mit Schiller persönlich befreundet.

† Friedrich Färber, der Direktor des Krüß-Färber-Konservatoriums in Hamburg, ein führender Musikpädagoge, mit 73 Jahren. Färber hat seine Anstalt als „Färbersches Musikinstitut" 1884 in Altona gegründet. Durch Zusammenschluß mit einer Hamburger Abteilung entstand dann die heutige, weitgeschätzte Anstalt.

† Prof. Edmund Reim, der Wiener Komponist und Chormeister, mit 69 Jahren. Von seinen Werken sind vor allem zahlreiche Chöre und Chorwerke bekannt geworden, zwei volkstümliche Opern („Der Basilisk" u. „Ekkehart") blieben unaufgeführt.

† Der Bochumer Kirchenmusikdirektor August Große-Weischede, der Komponist der Jobsiade und der Oratorien „Der Erlöser", „Johannes der Täufer", „Luther", wohl der älteste westfälische Kirchenmusiker, mit 79 Jahren. Über 50 Jahre wirkte er als Hauptorganist an der Christuskirche in Bochum und hat durch seine kirchenmusikal. Instruktionskurse, seine Choralvorspielsammlungen u. a. bedeutenden Einfluß auf das rheinisch-westfälische Kirchenmusikleben ausgeübt. Er schrieb auch ein Buch „Zur Geschichte der Orgel".

† Kirchenmusikdirektor Robert Frenzel, Schneeberg-Neustädtel, ein ausgezeichneter Kirchenmusiker.

Berufungen:

Frederic Lamond an das Pädagogium der Tonkunst in Dresden (Direktor: Dr. Erich H. Müller), desgleichen an das Sternsche Konservatorium, Berlin.

E. Liebermann-Roswiese, der Leipziger Pianist und Komponist, ebenfalls an das Dresdener Päd. der Tonkunst.

Prof. Fritz Heitmann von der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin wurde vom Rektor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien eingeladen, im Mai d. Js. dort einen Meisterkursus für Orgelspiel abzuhalten.

Die Pianistin Frieda Kwast-Hodapp an das Sternsche Konservatorium, Berlin.

Karl Maria Zwißler als musikal. Oberleiter an das Stadttheater in Düsseldorf.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Amerikanische Gesangsstudierende in Deutschland. New Yorker Pressemeldungen zufolge ist daselbst bei der Anwesenheit Fritz Buschs und auf seine Anregung hin ein Fond („Juillard Fundation") gegründet worden, der amerikanischen Gesangsstudierenden ermöglichen soll, sich in Dresden für die Oper auszubilden. Die zukünftigen Opern-Stars werden nach einer vor einer aus Musikkapazitäten gebildeten Jury abgelegten Prüfung aus dem Fond unterhalten, in der deutschen Sprache unterrichtet und für die Opernlaufbahn vorbereitet. Sie erhalten dann Gelegenheit, in ad hoc veranstalteten Vorstellungen ihre Kräfte zu erproben. Als Prüfungstermin in New York ist der 15. Juni dieses Jahres festgesetzt.

Eine Agnes Hundoegger-Gedenkfeier fand in Hannover anläßl. des 70. Geburtstages und 1. Todestages dieser Begründerin der Tonika-Do-Lehre statt.

Pfitzners „Palestrina" kam in Duisburg unter Kapellmeister P. Drach und der selbständig vorgehenden Regie S. Schmitts zu einer eindrucksstarken Erstaufführung.

Martin Luther-Kirche in Dresden. In den letzten Vespern brachte Kantor Richard Fricke an selten zu hörenden Werken zur Aufführung: „Die Flucht nach Ägypten", geistliches Madrigal für vier Solostimmen und Cembalo von Wolfg. Karl Briegel (1626 bis 1712) — Kantate „Liebster Jesu, mein Verlangen" von Joh. Seb Bach — Hirtenmusik für zwei Solooboen, Streichorchester und Cembalo von Joh. Dav. Heinichen (1683 bis 1729) — Anthem IV (Psalm 96) für Solostimmen, Chor und Orchester von Händel.

Strauß' neue Oper „Die ägyptische Helena" wird nun, endgültig, am 6. Juni in Dresden unter Fritz Busch mit der Rethberg in der Titelrolle ihre Uraufführung

erleben. Die Wiener Aufführung findet am 11. Juni, dem Geburtstag des Komponisten, unter Leitung desselben mit Maria Jeritza in der Titelrolle statt.

Mraczeks Dürer-Oper „Madonna am Wiesenzaun" (Verlag: Rob. Forberg, Leipzig), die bereits in Hannover, Danzig, Duisburg-Bochum, Prag, Weimar, Nürnberg und Altenburg aufgeführt wurde, ist auch in das Programm der im April stattfindenden Festwoche der 400jährigen Dürerfeier in Nürnberg aufgenommen worden.

Wilhelm Kempffs II. Sinfonie in D-Moll op 19 kam unter Leitung des Komponisten in Ulm a. D. zur Aufführung.

Das Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet eine August Wilhelmy-Gedächtnis-Ausstellung anläßl. des 20. Todestages dieses berühmten Geigers.

Die Stadtgemeinde Wurzen veranstaltet in diesem Konzertwinter zur Förderung der Kunstpflege erstmalig städt. Sinfonie- und Kammermusikkonzerte, die sich eines recht guten Besuchs erfreuen. Bisher sind 2 Sinfoniekonzerte, ausgeführt vom Leipziger Sinfonie-Orchester unter Leitung Otto Didams und unter Mitwirkung von Dr. Rosenthal-Zeuner und Marta Adam, ferner 2 Kammermusikabende, ausgeführt von der Bläservereinigung des Nationaltheaters in Weimar und von der Berliner Kammermusikvereinigung, geboten worden. Die nächsten Monate werden nochmals das Leipziger Sinfonieorchester und das Lange-Quartett vom Gewandhaus Leipzig nach Wurzen rufen. Die Lokalpresse spricht sich in ihren Berichten recht günstig über die Veranstaltungen aus.

Der Frankfurter Klavierpädagoge Willy Renner hatte mit einem Klavierabend von vier Schülern seiner Ausbildungsklasse (Konzertwerke von Bach, Beethoven, Liszt) starken künstlerischen und pädagogischen Erfolg. Die Presse lobt die treffliche pianistische Schulung und konzertreifes Können. Der eine der Pianisten, Fritz Kullmann, wird bereits zu vielversprechenden, aufstrebenden Talenten gezählt.

Die Urauff. von Kletzkis 2. Sinfonie durch Franz v. Hoeßlin in Barmen hatte einen durchschlagenden Erfolg. Ein eben vollendetes Violinkonzert von Kletzki wird Gg. Kulenkampff aus der Taufe heben.

Hans Gals Intermezzi für Streichquartett op. 10 kommen in Köln, seine „Madrigale" op. 27 in Zwickau zur Erstaufführung. — Von Henri Marteau kam das Cellokonzert op. 7 im Leipziger Rundfunk, seine Lieder mit Streichquartett in Toronto (Can.) zur Erstaufführung.

Vom 6.—8. Mai findet in der Nordmark unter Leitung des um das dortige Musikleben sehr verdienten Kurt Barth und Mitwirkung namhafter Solisten ein Max Reger-Fest statt.

Die Leipziger Buchhandlung u. Antiquariat Rud. Hönisch hat vor kurzem die reichhaltige Musiksammlung Karl Kipkes, des ehemaligen Redakteurs der „Sängerhalle" und des „Musikal. Wochenblattes", ferner die wertvolle Bibliothek des unlängst † Prof. Eugen Segnitz erworben. Neben letzterer, die u. a. wichtige und seltene Werke der Theorie und Praxis enthält, ging auch der gesamte noch unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Segnitz und hervorragenden Musikern um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts (Draeseke, d'Albert, Reger, Nikisch, Reinecke u. a.) in den Besitz der Firma über.

Weitere Aufführungen von Bachs „Kunst der Fuge" in der Schweiz unter Scherchen finden in Zürich, Genf und Lausanne statt.

Henri Marteau konzertiert am 26. März, zum ersten Mal seit dem Kriege, in Berlin. Programm: Bach (C-dur Sonate für Violine solo), Mozart, Schubert, Sarasate.

Ausland:

Die Ballette „Josephslegende" und „Schlagobers" von Strauß kommen demnächst in Barcelona durch das Wiener Staatsopernballett zur spanischen Erstaufführung.

Das neugegründete „Covent Garden Opera Syndicate" in London hat für drei Jahre das „Covent-Garden-Theater" gepachtet. Eine internationale Opernschau soll den Londonern vor allem deutsche, französische und italienische Opern in der Ursprache vermitteln. Die Saison dauert vom 30. April bis 6. Juli. Für den deutschen Spielplan, der den „Ring", die „Meistersinger", „Tannhäuser", den „Don Juan" und Glucks „Armide" umfaßt, sind Bruno Walter und Robert Heger verpflichtet.

In Swakopmund (Südwestafrika) fand kürzlich anläßlich des 25. Stiftungsfestes des dortigen Männerchors ein viertägiges Deutsches Männergesangsfest statt, zu dem aus allen Teilen des Landes die Vertreter der deutschen Vereine gekommen waren. Eine Festschrift unterrichtet über die Entwicklung des Swakopmunder Männergesangvereins, der auch im Kriege bestanden hat.

In England strebt man eine durchgreifende Reform des Musikunterrichts an, die sich, ähnlich wie in Deutschland, auf gesteigerte Pflege der alten Volkslieder und Volkstänze stützen soll. Gegen das Eindringen der Jazzmusik in Schule und Haus wird scharf Stellung genommen, u. a. mit der Begründung, der Jazz ebne dem Kommunismus den Weg. Daß man in Rußland den Jazz aus entgegengesetzten Gründen verbietet (weil „bürgerlich"), entbehrt nicht der Komik.

Deutsche Opern in Frankreich. Der „Fliegende Holländer" erlebte in Bordeaux, die „Walküre" in Marseille Aufführungen, die Publikum und Presse zu begeisterten Kundgebungen veranlaßten. Desgleichen kam es zu einer Aufführung des „Rosenkavaliers" in Nantes, die derart einschlug, daß der entzückte Gemeinderat von Nantes der Direktion und den Sängern einen Ehrenwein kredenzte und der Dezernent für schöne Künste den Tag als einen besonders denkwürdigen bezeichnete.

Das Amsterdamer Concertgebouw feiert im April sein 40jähriges Bestehen. In einer Reihe Festkonzerte unter Mengelberg kommen Werke von Beethoven, R. Strauß, Mahler und Strawinsky (u. a. „Oedipus Rex", den Strawinsky selbst leitet), sowie moderne holländische Werke zur Aufführung.

Musik im Ausland

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Viel Wagner und herzlich wenig Schönberg wäre ungefähr zusammenfassend über die Gurrelieder zu sagen, die uns der dirigierende Komponist Arnold Schönberg in der Queen's Hall zu hören gab. Schönberg gehört nicht in die Klasse der geborenen Dirigenten. Er benützt außer den beiden Armen auch den Unterkörper, was ziemlich amateurhaft und auch beängstigend für den aufmerksam zuschauenden Musikliebhaber aussieht. (Doch diesmal war das Dirigentenhonorar derart verlockend, daß der Gefeierte nicht gut „Nein" sagen konnte.) Die Benennung Gurre-„Lieder" ist etwas irreführend. Lieder konnte ich keine entdecken. Vielmehr ist alles auf allzu breite dramatische Grundlage gestellt: daher auch Wagner zu Hilfe kommen mußte. Das Textbuch des Dänen J. P. Jacobsen sagt weder, ob wir es hier mit einer Kantate oder einem Oratorium zu tun haben, und ebenso schweigsam ist der Komponist. Das Aufgebot der Mittel (Massen-Chöre und drei „nötige" Orchester) von Seiten Schönbergs, ist geradezu ungeheuerlich und in keiner Weise gerechtfertigt. Die Hälfte hätte genügt, um das Werk verständlich zu machen. 1900 begonnen und 1911 vollendet, kam es bekanntlich zuerst in Wien unter Schreker zur Aufführung. Wir haben es also hier mit einem jungen, noch unverdorbenen Schönberg zu tun, der gewiß noch keine Ahnung davon hatte, daß er eines Tages als Präsident der Atonalen-Republik ausgerufen werden sollte. Schade für dieses Talent, dessen erstaunliche Fähigkeiten gerade dort zutage treten, wo es an Wagner anknüpft und im eigenen Sinne weiterentwickelt. Man hatte in London mit sämtlichen verfügbaren Trompeten, Trommeln und Pauken Lärm geschlagen, um die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf dieses angebliche Ereignis zu lenken. Das Experiment gelang insoweit, als der große Saal ausverkauft war. Die B. B. C., wie hier die British Broadcasting Corporation (Rundfunk) kurz genannt wird, hatte große finanzielle Opfer gebracht, um die erste englische Aufführung möglich und erfolgreich zu machen. Die Aufführung unter der Ägide der Regierung erzielte die hübsche Einnahme von 2500 Pfund Sterling, wovon die sieben Proben allein 2000 Pfund verschlangen; die singenden Solisten bekamen den Rest. — Schönberg wurde am Schlusse mit einem Beifall überschüttet, der mehr italienisch als englisch war. Die Londoner Presse hat aber mit seltener Einstimmigkeit und vielem Bedauern festgestellt, daß das Werk viel zu viel Wagner und viel zu wenig Schönberg enthielt. Es wimmelt nämlich in den „Gurreliedern" von Tristan- und Ring-Anklängen.

Die Schönbergschwärmer sind übrigens nicht ungestraft davongekommen. Nach einigen Tagen wurden sie mit den reinsten und unverfälschtesten kakophonischen Purzelbäumen überrascht. Von musikalischer Seite angeklagt waren: Schönberg und dessen irregeführter Genosse und Schüler: Alban Berg. Das III. Streichquartett Schönbergs op. 30, im vorigen Jahre zu Papier gebracht, ist ein Unikum von parodierter Kammermusik, in der sich allerlei Unnatürliches mit erstaunlich raffinierter Grübelei paart. Es ist ein wüstes Haschen nach Effekten, die nicht zu erhaschen sind, um endlich in „reinster Atonalität" aufzugehen. Alban Berg scheint Erfindung in einem gewissen Maße zu besitzen, allein Meister Mephistopheles hat sein Möglichstes getan, um gute Sitten zu verderben. Bergs Streichquartett ist eine „würdige" Fortpflanzung Schönbergscher Kammermusik — oder sollte nicht etwa Jammermusik eine richtigere Bezeichnung sein?! — Selbst die Benennung der einzelnen Sätze ist fast originell, wie beispielsweise Allegro Gioviale, Allegro Misterioso, Presto Delisando ed Tenebroso. Das könnte vielleicht alles musikalisch ganz gut ausgebeutet werden, allein jede Aussicht auf wahre Natur scheint hier verloren

(Fortsetzung auf Seite 248)




zu sein. Meister und Schüler können sich ganz ruhig die Hände reichen. Zur „Verbreitung" dieser Werke hat sich das Wiener Streichquartett zur Verfügung gestellt.

An einem vorhergehenden Abend brachte dieses Quartett die beiden Streichquartette von Schubert, op. 161 und das in A-moll, zu einer Aufführung, die lebhaft an das Léner-Quartett gemahnten. Feinste Durchschattierung bis ins Kleinste und ein Zusammenspiel von überraschender Genauigkeit sind die Kennzeichen der trefflichen Wiener. Londoner Kammermusikkenner werden wieder in großer Anzahl erscheinen, wenn diese wackere Schar das nächste Mal auftreten wird. Und das Merkwürdigste: der Primarius führt den Bogen mit der linken Hand, was aber das Spiel des Künstlers nicht im geringsten beeinträchtigte.

Zwei Pianisten, die zum ersten Male London besuchten, haben gerechtes Aufsehen erregt. Der erste, Nicolai Medtner, als Komponist auch in London wohl bekannt, kam mit eigenen Kompositionen. Medtner ist, nach modernen Begriffen, wohl kein Vollblutvirtuose, doch flößt sein Spiel hohe Achtung ein. Seine Kompositionen, nicht zu modern und vornehm gehalten, ruhen auf meistens recht verzweigter Grundlage und verlangen erstklassige Technik. Seine Sonate in C-dur, die er zuerst spielte, ist reich an Erfindung und fesselt den Hörer bis zum Schluß. Höchst pikant ist die stürmisch aufgenommene „Novelle" in G-dur, während der etwas flach-pomöse „Marsch des Paladin" durch seine humoristische Note lebhaftes Interesse erweckte. Für Medtners Lieder und Gesänge setzte sich die famose russische Sängerin Tatiana Makuschina ein, die in 16 Nummern mit dem großen Talent Medtners auf diesem Gebiete bekannt machte. Der Komponist begleitete und erinnerte häufig an Nikisch, der als Idealbegleiter unvergleichlich dastand. Medtner konnte keinen zweiten Abend geben, doch versprach er, bald wiederzukommen. Die Aeolian Hall war ausverkauft, und das nächste Mal dürfte die große Queen's Hall mit Sicherheit das gleiche Bild bieten.

Der andere Pianist, der zum ersten Male auf einem Londoner Podium erschienen ist, war der junge Pole Stanislaus Niedzielski, ein Virtuose comme il faut, für den es keine Schwierigkeiten gibt. Man lauschte bewundernd seiner Klavierzauberei. Die gespielten Werke stammten größtenteils von polnischen Komponisten. — Lianowskis Impromptu, obschon sehr effektvoll, gemahnt häufig an den größten polnischen Poeten Chopin. Zwei Mazurkas von Wielhorski gehören in die Klasse der sofort packenden Mazurkas moderner Struktur, während der polnische Tanz von Marczewski ein reizend humorvolles Stück ist, das den vollen Aufwand moderner Technik verlangt und infolge eines gewissen Humors das Publikum zu lebhaftem Lächeln anregte. In Schumanns Karneval — dem Lieblingsstück aller Pianisten —; dessen Popularität fast gefährlich zu werden beginnt, zeigte der Künstler, daß auch er den deutschen Meister selbst in polnischer Auffassung voll und ganz zu bewältigen versteht. Es war ein prächtiger Abend.

Die Erstaufführung von Janaceks Sinfonietta haben wir auch glücklich überstanden. Das zahlreich erschienene Publikum hat tapfer bis zum Schluß ausgehalten und ausgelitten. Hier haben wir es wieder mit astmathischer Musik zu tun, die nicht nur atonal, sondern ebenso abnormal erscheint, Musik, die keine ist, sich jedoch gern als solche ausgeben möchte. Der letzte Satz indes scheint in die Klasse der unfreiwillig witzigen Musik zu gehören, da das Publikum fast unaufhörlich zu lachen schien. Oder sollten hier etwa die brausend dahinstürmenden Dissonanzen den Lachreiz herbeigeführt haben? Fast mußte man daran glauben, denn auch ich habe, ohne es zu wollen, mitgelacht. Der erste Satz erinnert allerdings an London. Mit seinem unheimlichen Lärm und seinem dichten Nebel, ist dieser Satz ein wahrhaftes Unikum eines musikalischen Fehltritts. Es ist jammerschade, daß ein Komponist, der Talent und Erfindungsgabe besitzt, sich so weit vergißt und so etwas komponiert, das er dann für eine Sinfonietta ausgibt. Hie und da räuspert sich Janacek in sinfonischen Ent-

(Fortsetzung auf Seite 250)

wicklungen, die stets an schlecht fabrizierte Raketen erinnern: Es verpufft Alles in Nichts. Der geeignetere Titel für diese verfehlte Angelegenheit wäre vielleicht — anstatt Sinfonietta — „Ein Jahrmarkt in Hong Kong“ gewesen!

Bologna. Die alljährige große Opernstagione am „Teatro Comunale“ konnte heuer nicht recht befriedigen. Weder die hiesige Erstaufführung von „Turandot“, noch die Wiederaufnahme von „Isabeau“ und „Conchita“ unter der persönlichen Leitung der Komponisten Mascagni und Zandonai, konnten ehrliches, allgemeines Interesse erwecken. Einzig die Straußsche „Salome“ erregte ungeteilte Begeisterung und helle Bewunderung in allen Schichten dieser so musikliebenden Bevölkerung: die fünf Wiederholungen wiesen Massenbesuch auf. Hauptanteil an diesem Erfolg hatte die Trägerin der Titelrolle Giulia Tess, die mit unvergleichlicher Meisterschaft sich der schwierigen Rolle bemächtigt hatte. Kammersänger Leo Slezak, der vor Jahresfrist eine erfolgreiche Tournée in Italien absolviert hat, war kürzlich neuerdings nach Mailand und Bologna eingeladen worden. Das heurige Konzert in Bologna fand in der Regia Accademia Filarmonica, im Mozart-Saal, statt, wo der Künstler als Gast dieser seit Jahrhunderten berühmten Körperschaft einen deutschen Liederabend gab, also eine ganz besondere Ehre und Auszeichnung für einen Ausländer. Der übervolle Saal brauste von stürmischen Beifall, der kein Ende nehmen wollte, als der Präsident dem Sänger eine goldene Erinnerungsmedaille verlieh. Es verlautet, daß Slezak zum Ehrenmitglied ernannt werden wird. —tz.

Kopenhagen. Die „Kgl. Kapelle“ gab, als Angedenken ihres früheren hervorragenden Leiters, einem Johan Svendsen-Abend, der doch nur zum Teil glücklich ausfiel, und stellte sich im folgenden Konzert unter die Leitung von Leo Blech, des auch hier geschätzten und beliebten Kapellmeisters. — Eine neue Bekanntschaft war dagegen Oscar Nedbal, der so recht aus seinem slavischen Musikantentemperament heraus an der Spitze eines dänischen Orchesters musizierte und die Begeisterung der Kopenhagener erregte. — Sehr schön gestaltete sich das 100 jährige Jubiläumskonzert der altbewährten Pianofortefirma Hornung & Möller — ein festlicher Abend u. a. mit Vorführung des Bach-Vivaldischen Konzerts für vier Flügel, dem eine Reihe von einheimischen Solistenkonzerten im Saal der Firma nachfolgt.

Von dänischen Kompositionen konnte man im Dänischen Konzertverein, „Ny Musik“ (Neue Musik) und „Junge Tonkünstler“ kleinere Werke von F. Henriques, Riisager, F. Höffding, J. Bentzon u. m. hören. Auch gab es Gelegenheit, ganz moderne polnische, italienische, französische und deutsche Werke zu hören, ohne daß man ein einzelnes Werk oder einen Namen besonders hervorheben kann. Im Ganzen scheinen die Erzeugnisse der „neuen Musik“ mehr typisch als individuell zu verbleiben.

Außer den genannten Künstlern besuchten Kopenhagen (und z. T. auch die Provinzen) noch Edwin Fischer, Alb. Schweitzer, Cäcilie Hansen (bedeutende dänisch-russische Geigenschülerin von Auer), der kroatische Geiger Balakowie, der noch glänzende Virtuos Mischa Elman, die prachtvolle amerikanische Altistin Mira Mortimer (mit Conraad Bos zusammen), der imponierende „Don-Kosaken-Chor“ und die noch winzige, aber sehr talentvolle Dänin (in Paris lebend und musikalisch erzogen) France Ellegaard, dann noch Kapellmeister Mörike mit dem Pianisten Shattuch, der russische Cellist Barnyanski und das „Budapester“ und „Wiener-Streichquartett“ (zum ersten Male hier); ihnen zur Seite können ganz getrost die dänischen Thorwald Nielsen- (auch mit Bläsern) und Breuning-Bache-Quartette gestellt werden.

Ein Versuch, eine hier sehr vermißte „Komische Oper“ zu gründen, scheiterte leider nach kurzer Zeit, nur zwei verschiedene Vorstellungen fanden statt.

Will. Behrend.

Leningrad. Von Erstaufführungen in den Philharmonischen Konzerten wären die der II. Sinfonie (Soli und Chor) von W. Stscherbatschoff und die der Gurrelieder von A. Schönberg zu erwähnen. In der von Mystik durchsetzten und in stärkster Anlehnung an eine Dichtung des russischen Poeten Alexander Blok entstandenen Sinfonie haben wir ein stark empfundenes und technisch reifes Werk

(Fortsetzung auf Seite 252)

vor uns, das aber durch die schwelgerische und weitschweifige Art Stscherbatschoffs recht unangenehm berührt — nimmt ja die Dichtung einen vollen Konzertabend in Anspruch —, eine gedrungenere Form wäre dem Werk ein wesentlicher Vorteil. Die Gurre-Lieder-Aufführung war bei den jetzigen Verhältnissen ein Wagnis, zumal die vom Komponisten erwünschte Orchesterbesetzung fehlte. Die Wiedergabe unter Malko war so steif und gefühllos, daß uns jeder Reiz an dem Werke Schönbergs verloren ging. Im Rahmen derselben Konzerte fanden unter größtem Erfolg 5 Abende des Amar-Quartettes statt. Auf jedem Programm stand ein klassisches und ein modernes Werk. Weiterhin war noch Klemens Kraus bei uns und von Solisten Em. Feuermann und Arthur Schnabel. Des letzteren prachtvolle Wiedergabe Schubertscher Klavierwerke sei besonders hervorgehoben. J. Zander.

MAILAND. Bereits zum drittenmal ist es heuer zu den vollständigen Aufführungen des „Ring des Nibelungen" gekommen, so daß man mit Recht behaupten kann, daß diese bereits zu den ständigen Einrichtungen an der „Scala" gehören. Mit heller Begeisterung nahm auch diesmal das stets volle Haus die Wundergaben Wagners entgegen, während der ganze Zyklus dreimal wiederholt werden mußte, um den Wünschen der breiten Massen gerecht zu werden. Über die Aufführungen selbst kann man nur das Allerbeste berichten: An Sängern hatte man die tüchtigsten ausgewählt, Orchester- und Bühnenleitung standen im Zeichen jener Hochblüte, welche die „Scala" zu einer der allerersten Opernbühnen der Welt erhoben haben. Wiederholungen des „Ring" sind bereits für die kommende Saison beabsichtigt. —tz.

ZÜRICH. Bachs „Kunst der Fuge" in der Schweiz. Hermann Scherchen hat es sich nicht nehmen lassen, als Erster in der Schweiz Bachs gewaltiges Werk „Die Kunst der Fuge", unter Zugrundelegung der Neuordnung und Instrumentierung von Wolfgang Gräser mit dem ausgezeichneten Orchester des Musikkollegiums in Winterthur zur Aufführung zu bringen. Scherchen hat an Gräsers Instrumentation noch gewisse Änderungen vorgenommen, durch die der klangliche Reiz gerade nach der Seite des Bach-Orchesters hin auffallend gewonnen hat. So wurde die erste Fuge der Orgel, die zweite und dritte einem kleinen Streichorchester und nur die vierte dem Streichquartett übergeben. Ferner hat er bei der Aufführung einen Spielstil angewandt, der das Eindringen jeder Art romantischen Ausdrucks, der bei diesem Werk unangebracht wäre, verhindert. Scherchen registriert gewissermaßen das Orchester, wie ein Organist seine Orgel, schafft und erhält aufrecht für den Verlauf einer Stimme eine ganz bestimmte Klangfarbe und baut ein Crescendo weniger durch Anschwellen des individuellen Tones als durch be-

(Fortsetzung auf Seite 254)

ständiges Verstärken der Instrumentenzahl auf. Der Eindruck dieser Art, Bach orchestral zu musizieren, war ein geradezu überwältigender. Seltsamerweise ist der Bearbeiter, Wolfgang Gräser, mit diesem sehr sachlichen Herausarbeiten und Aufbauen nicht ganz einverstanden gewesen, während die Presse das ästhetische, künstlerische und klangliche Ergebnis sehr rühmt. Da das Konzert in der Winterthurer Stadtkirche — einem äußerst stimmungsfördenden Raum — stattfand, in der natürlich nicht applaudiert werden darf, konnte man den tiefen Eindruck, den Werk und Aufführung gemacht hatten, nur an den Gesichtern und späteren Gesprächen erkennen, wobei ganz einwandfrei zu bemerken war, daß alle unter dem Eindruck eines gewaltigen Erlebnisses standen. H. W. Draber.

Musikberichte aus deutschen Städten

FLENSBURG. Im Januar d. J. konnte der Organist an der Nicolaikirche, Richard Liesche, ein Schüler von Straube, Reger und Pembaur, auf eine 10jährige Wirksamkeit zurückblicken. Ihm verdankt das kirchenmusikalische Leben der Stadt einen unerhörten Aufschwung. Sein Verdienst ist die Erneuerung des alten Orgelwerkes durch Sauer-Frankfurt a. M. Das Werk umfaßt jetzt 67 Register und gehört mit zu den schönsten in Deutschland. Seine Erweiterung um noch 20 Register ist in Vorbereitung. Als Chorleiter übernahm Liesche den Oratorienverein „Euterpe" und führt Charfreitags alle zwei Jahre die Matthäus-Passion auf. Außerdem bot er mit der „Euterpe" u. a. die H-Moll-Messe, Beethovens Missa Solemnis, Mozarts Requiem, Händels „Salomo", Brahms' Requiem. Mit dem 1920 gegründeten Kantatenchor begann er die Motetten; im Mittelpunkt stehen Bach, Schütz; dazu an älteren und neueren Meistern Eccart, Calvisius, Brahms, Reger, Arnold Mendelssohn u. a. Im November führte der Kantatenchor die Markus-Passion von Thomas auf. Der 1922 gegründete Kirchenchor übernahm zum Teil die Motettenarbeit, während der Kantatenchor vielfach die Provinz bereist. — Am 30. Oktober 1927 veranstaltete Liesche die dritte Aufführung der „Kunst der Fuge" (nach Leipzig und Hamburg). Seit dem Herbst v. J. ist er im Besitz eines Cembalo von George Steingräber-Berlin, das er in den Dienst der kirchlichen Musik stellt und gelegentlich auch bei Kammermusikveranstaltungen verwendet. H.

KOBLENZ. Im Mittelpunkt des hiesigen Musiklebens stehen nach wie vor die Musik-Institutskonzerte, die sowohl Sinfonie- wie Chorkonzerte umfassen und mehr noch als im Vorjahre dank der auf höchster Stufe künstlerischer Vollendung stehenden Leitung des GMD. Erich Böhlke Ereignisse und Erlebnisse sind. In diesem Winter begann Böhlke mit packenden Aufführungen von Mahlers II. und IV. Sinfonie. An Neuigkeiten brachte er zunächst Hindemiths Konzert für Orchester op. 38, das durch die schmissige Wiedergabe recht anschlug, ferner Honeggers Pacific 231, die bei ihrer Einfahrt in den Konzertsaal äußerst lebhaft begrüßt wurde. Neben Debüssys Nocturnes (Nuages, Fêtes) gab es Strawinskys Feuervogelsuite in ungemein klarer Darstellung; die Interpretation Böhlkes der „Domestica" von R. Strauß ließ das Mißverhältnis von Vorwurf und orchestralem Aufwand vergessen. Seine Uraufführung erlebte das Klavierkonzert in B-Dur von Alfred Brüggemann, dem bekannten Puccini-Übersetzer. Das Konzert, dessen Solopart überaus virtuos behandelt ist, erfreut durch seine Melodiefülle, gibt im zweiten Satz sich impressionistisch, und verwebt im Finale moderne Tanzrhythmen, über die der deutsche Walzer triumphiert. Der Klavierpart wurde von Else C. Kraus-Berlin aufs beste betreut. Die Aufnahme war glänzend. Zu Weihnachten gab's eine Wiedergabe der „Schöpfung", die sowohl im Chorischen wie Orchestralen schlechthin vollendet war.

Die Oper begann mit Mozarts „Don Giovanni",

(Fortsetzung auf Seite 256)

in der Titelrolle brillierte Herbert Hesse ebenso sehr wie als Hofkapellmeister Storch in Straußens „Intermezzo“, das seine Erstaufführung in Koblenz erlebte. Böhlke meisterte diese an Wundern thematischer Arbeit wie Schwierigkeiten überreiche Partitur überlegen und verhalf dem Werke hier zu einem Erfolg, der in der fünften Wiederholung dem der Premiere in nichts nachstand. Hans Pfitzner, der in einer Morgenfeier mit Riele Queling seine Violinsonate musizierte und den 1. Akt aus „Palestrina“ vortrug, dirigierte als Weihnachtsgabe sein „Christelflein“, eine liebliche Märchenoper, die man nur nicht gegen Humperdinks „Hänsel und Gretel“ ausspielen sollte. Die Operette brachte als musikalisch wertvollstes Werk Léhars „Zigeunerliebe“.

Erwin Lendvai brachte den von ihm neu herausgegebenen 98. Psalm von F. Wüllner mit seinem MGV. „Rheinland“ zu erfolgreicher Uraufführung.

Eduard Erdmann-Köln wartete mit einem recht bunten Programm auf, so daß man Gelegenheit hatte, diesen bedeutenden Pianisten bei der Interpretation von Werken gegensätzlichster Stilrichtungen zu bewundern. Das Wendling-quartett (Stuttgart) gab sein Bestes im Verein mit Ph. Dreisbach in Regers Klarinettenquintett op. 146. Josef Buschmann (Jesuitenkirche) pflegte die Kirchenmusik mit Werken wie Cherubinis Krönungsmesse in G, Haydns Missa brevis in B und Holzbauers Messe in B.

Dr. Wilhelm Virneisel.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Der Verband Deutscher Klavierhändler gibt in Dresden unter dem Namen „Der Dreiklang“ eine Monatsschrift zur Pflege der Hausmusik heraus, die vor allem für das Klavier und Harmonium im Rahmen der Hausmusik eintreten will.

Die im Jahre 1828 von C. F. Whistling begründete und seit 1830 bei Friedr. Hofmeister, Leipzig, verlegte Deutsche Musikbibliothek kann in diesem Jahre das 100jährige Jubiläum ihres Bestehens feiern. Die Redaktion der als Monats-, Jahres- und 5-Jahresberichte erscheinenden Bibliographie, die sowohl für Musikalienhandel als auch Musikwissenschaft längst unentbehrlich geworden ist, liegt seit 1921 in den Händen des Kretzschmar-Schülers Dr. Walter Lott.

Die weltbekannte Klavierfirma Steinway & Sons beging am 5. März das Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens.

Im Verlag Ricordi, Mailand, wird gegenwärtig die Neuausgabe der Oper „Buona figliuola“ von Niccolò Piccini, dem großen Gegner Glucks, vorbereitet. Auf den 16. Januar d. J. fiel übrigens der 200. Geburtstag Piccinis.

Soeben erschien in der Marteauschen Sammlung „Für Konzert und Haus“ (Steingräber-Verlag) Sivori op. 25. 12 Etudes caprices für Violine solo.

Den Cellisten wird es willkommen sein zu erfahren, daß von Prof. Cahnbley, dem ausgezeichneten Violoncellopädagogen, kürzlich im Steingräber-Verlag ein Vortragsalbum für Cello und Klavier erschien, das Stücke von Locatelli, Martini, Boccherini, Händel, Mozart und Haydn enthält.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / MAI 1928 HEFT 5

Grundlagen klassischer Interpretation

Von Jón Leifs aus Island

Bei der Interpretation aller klassischen Werke, sowohl mit den Orchestern wie auch beim Kammermusikspiel, hat der Verfasser dieses Aufsatzes immer wieder die Erfahrung gemacht, daß die Musiker, die an eine gewisse Verwilderung des musikalischen Ausdrucks gewöhnt und in einer romantischen Entstellung klassischer Musik erzogen sind, sich schwer in die stilreine Wiedergabe der Klassiker hineinleben können. Und zwar sind es fast immer bestimmte, stets wiederkehrende, elementare Einzelheiten, die ihnen Schwierigkeiten machen, nicht etwa weil diese Vortragsarten immer so schwer auszuführen wären, sondern weil die Grundelemente der klassischen Interpretation ihnen nicht klar und bewußt sind.

Daher hat sich der Verfasser dieser Zeilen veranlaßt gesehen, diese allgemeingültigen Einzelheiten einmal schriftlich festzulegen, um auf diese Weise viel Zeit und Mühe für alle Musiker und Dirigenten zu ersparen, die in dieser Richtung arbeiten. Da eine stilreine klassische Interpretation nicht sehr kompliziert ist, läßt sich das Notwendigste in wenigen Abschnitten sagen. Wir werden uns hier nur auf die Grundbegriffe beschränken; fast alles andere bleibt Sache der Persönlichkeit, die keinesfalls ausgeschaltet werden soll. Die hier erörterten Grundbegriffe werden denn auch letzten Endes größtenteils zugleich grundlegend sein für jede Art von Wiedergabe, die mit einer Ökonomie des Ausdrucks arbeiten will. Die sparsamste Beherrschung des Ausdrucks wird aber stets eine Vorbedingung sein für die stärkste Ausdrucksgewalt; die Ausdrucksskala kann nur so bereichert werden; die Spannung und Steigerung kann auf diese Weise erst ins Unendliche erweitert und gestärkt werden. Hierin liegt auch der Grund für den jetzt beginnenden Verfall der verweichlichten, romantischen und nachromantischen Interpretation des 19. Jahrhunderts und der Vorkriegszeit. Der Überschwang trat schließlich manchmal so stark hervor, daß man an die Echtheit der Gefühle nicht mehr glaubte; es fiel dann alles wie hohle Verlogenheit in sich zusammen. Wenn wir uns hier nur auf die Aufzählung der wichtigsten Grundelemente stilreiner klassischer Interpretation beschränken wollen, so wird vorausgesetzt, daß der Leser mehr oder weniger mit den anderen Abhandlungen desselben Verfassers über die verwilderten und romantischen Entstellungen bei der Wiedergabe klassischer Werke (besonders in der „Zeit-

schrift für Musik", Nov. 1925 und im Beethoven-Jahrbuch 1927) vertraut ist[1]). Um dem Musiker, der um die stilreine Läuterung seiner Interpretation klassischer Werke bemüht ist, möglichst einprägsame Anhaltspunkte zu geben, führen wir die wesentlichsten Grundlagen der klassischen Wiedergabe in einzelnen Abschnitten hier an. Es ist notwendig, daß der Musiker jeden Abschnitt durch wiederholtes Lesen vollkommen in sich aufnimmt. Wenn man irgendein klassisches Werk zur Hand nimmt, so kann man jede der erwähnten Einzelheiten an unzähligen Beispielen bestätigt bekommen. Jedem Leser und jedem Musiker sei ein solcher unerläßlicher, selbständiger Vergleich dringend anempfohlen.

I. Tempo.

Einer der größten Irrtümer des romantischen und nachromantischen Zeitalters war die Behauptung, das Tempo bestimme den Vortrag und es komme daher in erster Linie auf „richtiges Tempo" an. Es verhält sich vielmehr umgekehrt: das Tempo ist eine sekundäre Erscheinung und wird erst durch die Vortragsarten bestimmt. Beispiele: 1. Ein Staccato-Satz kann erst im schnellsten Tempo gespielt werden, wenn das vollendete, schärfste und kürzeste Staccato der Spieler erreicht ist; sind die Spieler nicht in der Lage, ein ganz kurzes Staccato zu spielen, bedingt das ein langsameres Tempo, weil sonst schließlich alles ineinander verschmilzt und kein Staccato hörbar wird. 2. Wenn die Spieler nicht dynamische Schattierungen, etwa bei einer Cantilene, in der gewünschten Feinheit bei schnellem Tempo erreichen, wird es ihnen eher bei langsamerem Tempo gelingen. 3. Daher sind die Tempi so oft beim Einstudieren langsamer als wenn ein Werk schon durch langes Einstudieren gut „auf der Walze" ist. Sobald alle Vortragsarten erreicht sind, kann das Tempo schneller genommen werden. 4. Ein überakustischer Raum, ungeschickt und weit auseinander aufgestellte Spieler, vergrößerte Orchesterbesetzung — alles dies wird ein verlangsamtes Tempo zur Folge haben, wenn auf Deutlichkeit etwas Wert gelegt wird. Die Schattierungen und die Vortragsarten bleiben dabei dieselben.

Das klassische Tempo ist durchweg schneller, als manche Romantiker und Nachromantiker es (in großen Sälen bei großer Orchesterbesetzung) nehmen.

Tempowechsel und Temposchattierungen sind bei den Klassikern als Regel bei sorgfältigem Studium nur im Mindestmaß erlaubt. Alle Vortragsarten und Nuancen müssen trotzdem da sein, ihrer Wirkung trotz größter Ökonomie des Ausdrucks sicher.

II. Akzent

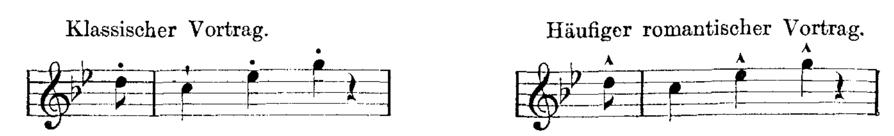
Der Akzent ist für den Vortrag klassischer Musik von grundsätzlicher Bedeutung. Er ist die deutlichste Kontur in der Physiognomie klassischer Musik.

Der klassische Akzent ist in der Regel kurz. Man hat ihn oft teils vollkommen ignoriert und teils verwischt, indem man ihn höchstens dick und breit gemacht auftreten ließ. Der kurze Akzent offenbart erst die klassische Schönheit und Grazie (Mozart), Lebendigkeit und Kraft (Beethoven, Bach) und er macht unter Umständen das musikalische Bild klarer und durchsichtiger als der breite Akzent, der oft die Polyphonie zudeckt.

Betrachten wir zunächst den metrischen Akzent, den Akzent des Taktes. Es ist bekanntlich der Akzent, der auf die erste Note in jedem vollen Takt (oder Taktabschnitt)

[1]) Vgl. ferner hauptsächlich Deutsche Musikerztg. 1926/I, Die Musikwelt (Hamburg) 1926/2, Melos 1926/4—5, Deutsche Tonkünstlerztg. 1927/459.

fällt. Dieser Akzent muß also in fast jedem Takt der klassischen Musik in Erscheinung treten (außer bei bestimmten Stellen gesanglichen Charakters, vgl. hier später unter „Cantilene"). Dadurch werden dann auch die unbetonten Taktteile leichter; das ganze metrische Bild wird deutlicher. Eine romantisierende Verweichlichung hat den metrischen Akzent vielfach ganz und gar ausgelöscht, aber dafür die unbetonten Taktteile schwerer gemacht. Nehmen wir ein kleines Beispiel aus Mozarts vielgespielter g-moll-Sinfonie:



Wir sehen: die klassische Vortragsart gibt einen kleinen kurzen Akzent auf das c und nimmt die anderen Noten leichter (auch im forte). Die entstellende Art betont das c oft gar nicht und gibt den übrigen Noten dafür dicke und breite Akzente.

Der metrische Akzent muß als Regel überall im klassischen Vortrag in Erscheinung treten, im forte und im piano, im schnellen und langsamen Tempo, bei Passagen und bei wichtiger Thematik. Und er bedeutet oft eine Erleichterung in der Ausführbarkeit. Manchmal genügt es, die unbetonten Taktteile nur leichter zu nehmen, um ihn in Erscheinung treten zu lassen . (Es gibt natürlich kleine Schattierungen in seiner Beschaffenheit je nach Komponisten und Gattungen und es gibt auch Ausnahmefälle, die zum Teil durch andere hier erörterte Forderungen auftreten.) — Es dürfte sich erübrigen, einigermaßen vorgebildete Musiker daran zu erinnern, daß der metrische Akzent auch auf der ersten Note der Unterabteilungen der Takte aber in relativ schwächerem Maße in Erscheinung tritt als im Taktanfang. Dies schlägt schon ins Gebiet der musikalischen Elementarlehre.

Ein anderer Akzent spielt aber noch eine sehr große Rolle im Vortrag klassischer Werke. Es ist der Akzent, der nicht an die Metrik gebunden ist, vielmehr überall in einem Takt auftreten kann und mit dem Zeichen *sf* angegeben ist. Auch dieser Akzent wird allzuhäufig entstellt, sowohl durch häufige künstliche Verbindung mit cresc. und dim. wie auch durch sonstige Verbreiterung. Der klassische SF-Akzent ist aber auch kurz zu spielen und er gilt nur für die eine Note bei der er vermerkt ist. Letzteres wird allzuoft übersehen. Beethoven schreibt sehr oft extra zur Verdeutlichung sfp, d. h. ein Akzent mit sofortigem piano hinterher. Durch die möglichste Kürze auch dieser Akzente, kommt die Polyphonie oft erst zur Geltung. Es dürfte überflüssig sein, zu erwähnen, daß beide der hier genannten Akzente keine dynamisch übermäßig starke Betonungen bedeuten dürfen. Vielmehr ist ein Akzent natürlich immer nur eine Betonung im relativen Verhältnis zu dem vorgeschriebenen Stärkegrad. (Der breite und große dramatische Akzent hält erst mit Schubert seinen Einzug in die Musik und wird mit fz oder ffz bezeichnet.)

III. Stakkato

Nach den klassischen Akzenten ist das Stakkato am wichtigsten für die stilreine Wiedergabe klassischer Musik. Gibt es doch ganze Sätze in klassischen Werken, die von Anfang bis zu Ende ein schärfstes Stakkato jeder Note erfordern. Die eingebürgerte Entstellung klassischer Musik hat es aber so weit gebracht, daß man heute kaum jemals (in den Orchestern wohl nie) ein vollendetes Stakkatissimo zu hören bekommt, selbst oft nicht durch die allerersten Künstler.

Dagegen gibt es nur ein Mittel: die systematische Arbeit. Jeder Musiker muß sich zunächst selber bemühen, nach dieser Richtung hin Fortschritte zu machen. Die klassische Musik erfordert Stakkatissimi aller Instrumente, der gesamten Streicher einschließlich der Kontrabässe, der ganzen Holzbläser und Blechbläser, sogar einschließlich Posaunen und Pauken. Aber es genügt nicht, daß der einzelne Musiker ein vollendetes Stakkato erlange. Auch im Zusammenspiel größerer Gruppen muß ein Stakkatissimo zu erreichen sein, was allerdings noch schwieriger ist. Dies schlägt aber bereits in das Gebiet der Dirigiertechnik und der systematischen Orchester-Erziehung. (Hierüber einmal Näheres später an einer anderen Stelle.)— Das klassische Stakkato und Stakkatissimo ist in allen Tempi und in allen Stärkegraden von pianissimo bis zu fortissimo in gleicher Deutlichkeit erforderlich. Die Streicher werden diese Vortragsart auch mit den verschiedensten Bogenführungen beherrschen müssen.

IV. Cantilene

Die Cantilene hebt oft auch in klassischer Musik den metrischen Akzent auf. Damit darf aber den entstellenden, überschwänglichen Verzerrungen nicht Eingang gewährt werden. Denn die Entstellungsgewohnheiten haben eine schmachtende Gefühlsseligkeit mit übermäßigen vibrati, crescendi und diminuendi, in die klassische Cantilene hineingetragen. Wenn wir diesen Überschwang verbannen, so sollen die gesanglichen Stellen der klassischen Musik nicht dadurch ausdruckslos oder ausdrucksschwach werden. Der Ausdruck muß vielmehr klassisch, beherrscht, natürlich oder schlicht und vor allem wahrhaftig werden. Wenn wir das süßliche Schmachten ausschließen, dann bleibt dennoch vieles, was die Melodie veredeln kann und ihren Ausdruck mehr bereichern und stärken wird, als die heute häufigen aufdringlichen Mittel. Wir müssen dabei stets untersuchen, mit wie wenig Aufwand wir auskommen können, um das gewünschte Gefühl und den gewünschten Charakter hörbar zu machen. Eine solche Untersuchung wird uns lehren, daß man mit dem minimalen Aufwand auskommen kann. Und wie in der Einleitung unseres Aufsatzes erwähnt, wird diese „sparsamste Beherrschung des Ausdrucks stets (in aller musikalischen Interpretation) eine Vorbedingung sein für die stärkste Ausdrucksgewalt; die Ausdrucksskala kann nur so bereichert werden; die Spannung und Steigerung kann auf diese Weise erst ins Unendliche erweitert und gestärkt werden".

Betrachten wir zuerst die Grundlagen für die veredelte Wiedergabe der klassischen Cantilene.

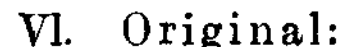
1. Die Qualität der Instrumente spielt bekanntlich eine große Rolle, sowohl bei Streichern wie Bläsern. Wir wissen, daß es in alten Zeiten viele hervorragende Streichinstrumente gab. Wenn heute nur sehr wenige Musiker die erstklassigen Instrumente besitzen, so haben wir doch in neuester Zeit allerlei Hilfsmittel zur Klangveredlung, namentlich bei den Streichinstrumenten, z. B. Präparierung und Abstimmung von Lack und Holz, hohle Stachel für Celli und Bässe usw., schließlich aber auch die sehr wichtige Art der Aufstellung der Instrumente und die räumliche Akustik.

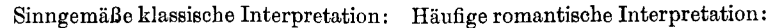
2. Das Vibrato und Non-Vibrato, ihre Kultivierung, ihre Anwendung in relativem Verhältnis zueinander und der Grad ihrer Anwendung sowohl bei Blas- wie Streichinstrumenten, ist von enormer Wichtigkeit für die Gestaltung der klassischen Cantilene. Es gilt in erster Linie das übliche aufdringliche Vibrato auszurotten, dessen Wimmern bei großen Orchesterbesetzungen zwar oft ineinander schmilzt.
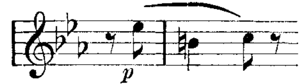
3. Die Kultivierung des Striches der Streicher und des Ansatzes der
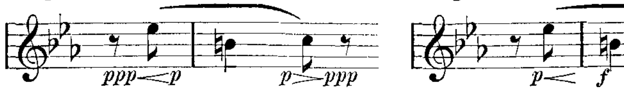
Bläser ist denn auch von großer Bedeutung für die Formung der melodischen Linie. Darüber lassen sich schwer nähere Ratschläge hier erteilen. Von besonderer Wichtigkeit ist der unmerkliche und hingehauchte Anfang und Schluß einer Phrase (vgl. unten). Bei den Streichern ist auch auf eine sinngemäße Verteilung der Strichstelle, ob mehr an der Spitze des Bogens oder mehr am Frosch und ob mehr am Griffbrett oder näher dem Steg, zu achten.
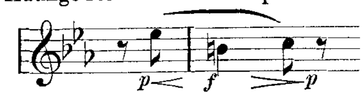
Nach der Veredlung von Klang und Farbe und nach deren sinngemäßer Verteilung, wäre die dynamische Gestaltung der Cantilene zu erörtern. Wir hatten schon erwähnt, daß die Verweichlichung und Romantisierung die klassische Melodie durch übermäßige crescendi und diminuendi verunstaltet hat. Wenn wir diese Verunstaltung vermeiden, so können wir dagegen eine Regel aufstellen: Der natürliche Ausdruck der klassischen Cantilene offenbart sich sinngemäß in erster Linie darin, daß die gesangliche Linie unmerklich ansetzt und abschließt. Damit soll ein eigentliches crescendo und diminuendo nicht gemeint sein. Nehmen wir ein Beispiel aus dem Andantesatz derselben Sinfonie von Mozart:











Das zweite Notenbeispiel hier vergegenwärtigt uns die genannte Regel. Diese Regel hat Gültigkeit, ob es sich um kurze oder lange melodische Linien handelt und ob die Cantilene mit dem vollen Takt oder mit Auftakt anfängt. Man vergleiche wieder mit verschiedenen Stellen der klassischen Werke. Wenn diese Regel erst zu ihrem Recht gekommen ist, so wird sich das unmerkliche Hervorheben der melodischen Höhepunkte bei musikalischen Spielern und Dirigenten leicht von selbst ergeben, ohne daß dabei weiter ein eigentliches crescendo und diminuendo in Erscheinung treten muß. Schließlich spielt dann hier die Phrasierung auch eine Rolle; eine melodische Linie kann z. B. in verschiedene Phrasen zerfallen, die dann eine dementsprechende dynamische Nuancierung erfahren usw. Auch kann gesanglicher und metrischer (rhythmischer) Charakter bei einer Cantilene zugleich in Erscheinung treten. (Dies schlägt u. a. in das Gebiet der differenziertesten Dirigiertechnik.) So ist keine Regel ohne Ausnahme; vgl. z. B. die Abschnitte hier über Polyphonie und Rhythmus. Es gibt natürlich kleinere Unterschiede auch in der Behandlung der klassischen Cantilene, je nach Komponisten und Gattungen. Auch gilt die hierangeführte Regel natürlich nicht für Stellen von rezitativischem und deklamatorischem Charakter, welch letztere oft einen gemeißelten Vortrag verlangen.

(Schluß folgt)

Erfahrungen über Berufskrankheiten der Tonkünstler

Von Dr. Ernst Schaezler, prakt. Arzt in München

In langjähriger ärztlicher Tätigkeit für die Krankenkasse des Münchner Tonkünstlervereines (früher Münchner Musik-Lehrer- und -Lehrerinnen-Verein) hatte ich Gelegenheit, einige Erfahrungen über Erkrankungen zu sammeln, deren häufiges Vorkommen bei Tonkünstlern in Ursachen und Verlauf für die Ausübung dieser Kunst von großer Bedeutung ist und die man deshalb gewissermaßen als Berufskrankheiten der Tonkünstler bezeichnen kann. Trotzdem herrschen über das Wesen dieser Störungen und besonders über die oft weittragenden Folgen derselben für die Ausbildung zu dieser Kunst viele falsche Vorstellungen und knüpfen sich daran Maßnahmen, welche geradezu verhängnisvoll werden können. Die Warnung davor mag darum wohl angebracht erscheinen und die Veröffentlichung in diesen Blättern rechtfertigen.

Was in dieser Hinsicht als Erstes in Betracht kommt, ist die sogenannte „überspielte Hand", besonders bei Klavierspielern, meist als Folge zu anhaltenden Übens mit großen Spannungen — Oktaven oder Decimen —, und das namentlich bei Händen, denen dieselben schwerfallen. Krampfhaftes Zusammenziehen in den überanstrengten Muskeln mag das erste Warnungszeichen zum Beendigen der Übung sein, geratener aber ist, es nicht darauf ankommen zu lassen, sondern solch anstrengende Übungen durch Spielen von anderem, am besten nicht Übungsmäßigem, oder lieber Beschäftigung ohne Anstrengung der Finger zu unterbrechen. Umfassen der Fahrradlenkstange oder eines ähnlichen Gegenstandes wird von hierfür maßgebendster Seite als gute Ausruhstellung empfohlen.

Aber nicht nur solche Überdehnung der Muskeln durch derartige Übungen, sondern die heutigen Ansprüche an die Technik des Klavierspiels überhaupt bringen die Gefahr der Überanstrengung. Anatomisch, physiologisch scheint es ein Unding, für die Handhaltung eine für alle Hände geltende Regel aufzustellen. Die Finger sollen doch mit möglichster Kraft die Fingerbeere auf die Tasten fallen lassen und das erfordert natürlich für jede Handform und -größe eine andere Stellung, aber nicht nur für die Hand, sondern auch die Bewegung der Arme, deren Bildung ja zu der Gestalt der Hand in einem gewissen Verhältnis steht. Manche schwierigen Passagen gelingen nur, wenn die Hand im gegebenen Augenblick der richtigen Stelle der Klaviatur gegenübersteht. Jede Bewegung muß ja vorbereitet sein und, so wie wir uns das Fußknöchelgelenk verstauchen, wenn der über den Randstein herabtretende Fuß sich nicht in der richtigen Streckstellung befindet, so muß es zu Muskelüberdehnung führen, wenn wir mit den Fingern, oder der Hand eine bestimmte Stelle erreichen wollen, ehe sie durch Hand- oder Armbewegung ihrer Reichweite entsprechend vorbereitet sind. Lockeres, leichtes Handgelenk muß besonders durch seine Seitenbewegung die Finger vor krampfhafter Spannung bewahren und für Kraftleistung beim Anschlag muß der ganze Arm mitwirken.

Wie aber unser Gehen ein beständiges Fallen wäre, wenn nicht die Spannung der Rumpfmuskulatur das Gleichgewicht herstellte, so ist ein solcher Gegenhalt auch für die Armbewegungen nötig und eine unnatürliche Anspannung der Rückenmuskeln ist es, die dem Ungeübten oder Überanstrengten den bekannten Rückenschmerz des Klavierspielers verursacht. Wie verhängnisvoll solche Krampfzustände werden können, wenn sie unbeachtet bleiben, oder unzweckmäßig behandelt werden, mußte ein verdienstvoller Lehrer der hiesigen Akademie der Tonkunst an sich selbst erfahren. Er hatte es mit einer langwierigen Verschlimmerung eines solchen Übels zu büßen, daß er den einzig richtigen, noch dazu von einer medizinischen Autorität erteilten Rat absoluter Ruhe nicht befolgte, sondern statt dessen mit allen möglichen, ihm gelegentlich empfohlenen Heilversuchen herumexperimentiert hatte. Dasselbe droht jedem, der solche Maßnahmen an der überspielten Hand oder den überspielten Fingern versuchen wollte.

Die schmerzhafte Schwellung, in welcher sich dieses Übel meistens kundgibt, beruht in der Regel auf einer Sehnenscheidenentzündung, die große Neigung hat, chronisch zu werden,

resp. nach scheinbarer Heilung bei der geringsten Anstrengung wiederzukehren. In diesem akuten Stadium der Erkrankung ist jede irgendwie eingreifende Behandlung mit Massage und dgl. streng zu verbieten und nur absolute Schonung, gänzliches Enthalten von jedem Spielen, sogar von anderweitiger Fingeranstrengung, — z. B. dem Festhalten eines dünnen, harten Gegenstandes, wie der Nadel zu weiblicher Handarbeit — kann dieses Stadium abkürzen. Erst dann, wenn hierdurch gänzliche Schmerzfreiheit erreicht ist, darf mit größter Vorsicht eine mechanische Behandlung versucht werden. Eher sind vor Wiederbeginn von Spielversuchen Bewegungen des ganzen Armes — z. B. schonende Gymnastik gestattet, und die ersten Übergänge zu Fingerübungen sind sofort zu unterbrechen, sowie sich nur eine Spur von Schmerz oder Krampf geltend macht. Nur so darf gänzliche Heilung in Aussicht gestellt werden; denn es sind dies nervöse Störungen, welche dieses Übel zu einem so hartnäckigen machen, ja als unheilbare Krankheitsreste z. B. die Virtuosenlaufbahn abschneiden können. Wie aus geringfügigerem Anlaß als Überspielen hartnäckige Nervenentzündung entstehen kann, ist mir in 2 Fällen in Erinnerung, wo nach leichten Verletzungen Schmerz und Unfähigkeit zum Spielen ein Jahr lang allen Heilungsversuchen trotzten. Ein Herr war bei einer schwierigen Passage mit einem Finger zwischen 2 Tasten hängen geblieben. Der Finger bot den Anblick einer zur Eiterung führenden heftigen Entzündung. Bei sachgemäßer Behandlung war diese nach 2 Tagen so vollständig beseitigt, daß sich der erkrankte Finger in nichts mehr von den gesunden unterschied. Schmerzen heftiger Art aber und Unfähigkeit zum Spielen wichen erst bei äußerster Schonung allmählich nach der Dauer eines Jahres. Denselben Verlauf nahm der 2. Fall. Er betraf eine Dame und die Verletzung bestand nur in einer leichten Zerrung durch einen rasch im Vorbeigehen ausgetauschten Händedruck. In diesem Falle ereignete es sich sogar, daß der anscheinend schon erzielten Heilung aus einer ebenso geringfügigen Ursache wie der ersten ein Rückfall folgte. Also höchste Vorsicht bei solchen Verletzungen an Fingern, welche zu so feiner Arbeit bestimmt sind!

Daß aber im akuten Anfang solcher Entzündungsvorgänge die Ruhe des betroffenen Körperteils nicht genügt, sondern solche des ganzen Körpers erforderlich ist, erläutert der Fall einer amerikanischen Dame, die mich wegen einer durch Überspielen herbeigeführten heftigen Nervenentzündung am ganzen Arm konsultierte, auf meine Bedingung absoluter Ruhe unter Aufopferung aller Reisegenüsse und Vergnügungen nicht einging, weil sie in Wien und Dresden bereits Wohnung bestellt hatte, und dann auch versuchte, diese Städte zu besichtigen und sich dort nebenbei behandeln zu lassen. Natürlich gründlicher Mißerfolg, auf welchen sie zurückkehrte und sich bereit erklärte, allen meinen Anordnungen Folge zu leisten. Nach 3 Monaten, welche sie fast gänzlich auf dem Divan und im Bett zubrachte, konnte ich sie geheilt entlassen. Sie kam aber nach ein paar Jahren wieder über den großen Teich, um sich an einem Rückfall in das alte Leiden von mir behandeln zu lassen, den sie selbst auf das nervenzerrüttende, amerische Leben zurückführte. Diesmal gelang die Heilung schneller, aber auch wieder nur bei absoluter Ruhe.

Bei Geigern erlebte ich ein besonders warnendes Beispiel durch das Mißverhältnis der Hand zu der Mensur der Geige. Einem verdienten Geiger und Lehrer der hiesigen Hochschule wurde seine herrliche Gagliano zum Verhängnis; für seine Hand zu groß, verursachte sie ihm eine Sehnenscheidenentzündung, sog. Überbein. Überanstrengung, besonders beim fortgesetzten Üben mit großen Spannungen kann dieselben Übel wie bei Klavierspielern erzeugen. Sogar wirkliche Verstauchung des kleinen Fingers ist vorgekommen.

Der Violinspielerkrampf, der im allgemeinen als heilbar gilt, bleibt immer ein unheimliches Leiden. Man denke sich den Künstler auf dem Podium auch nur von der leisesten Andeutung gepeinigt, daß der befallene Finger versagen könne. Auch dieses Leiden ist meist die Folge zu anhaltenden Übens mit großen Spannungen. Im Widerspruch mit anatomischen Verhältnissen ist auch die heute mitunter übliche Bogenführung. Den schönen, markigen Geigenton, einen „mannbaren Ton", wie Leopold Mozart in seiner bewundernswerten Geigenschule sagt, hat die Spohr'sche Schule hervorgebracht. Jedenfalls ist aber dauernde Ermüdung des rechten Handgelenks ein ernstes Warnungszeichen. Der Versuch, Schwierigkeiten durch krampfhaftes

Üben zu bezwingen, straft sich häufig durch alle die genannten schlimmen Folgen. Fortwährendes Mißlingen solcher schweren Stellen hat oft seinen Grund in der Gestalt der Hand, des Arms, sogar in Eigenheiten des Instruments. Verständige Überlegung würde diese Ursache leicht erkennen und durch Änderung des Fingersatzes oder der Strichart ohne Störung des musikalischen Ausdrucks beseitigen lassen, geistlose, mechanische Fingerdressur aber nur durch die damit hervorgerufene Nervosität doppelten Schaden stiften.

Über die Schädigung nervenaufpeitschender Musik für die durch die Zeitverhältnisse so schon zermürbten Nerven darf man sich wohl nur mit größter Zurückhaltung äußern. Und doch ist Schonung der Nerven, besonders der sich noch ausbildenden jugendlichen bei einer sie so in Anspruch nehmenden Kunst wie der Musik gewiß doppelt geboten. In ihrem Interesse mag der Mahnruf doch wohl gestattet sein, die sich heranbildende Jugend in ausreichendem Maße mit den herrlichen Wirkungen bekannt werden zu lassen, welche die mit Ausdrucksmitteln so haushälterischen Alten erzielten, ehe die überreizten Nerven für die Schönheit des Einfachen abgestumpft sind.

Mit einer weiteren hygienischen Anregung möchte ich mich im Interesse der auszubildenden Jugend an die Lehrer wenden. Es ist die Beachtung des richtigen Atmens, der ich wegen ihrer häufigen Vernachlässigung im ‚Sammler' der München-Augsburger Abendzeitung einen Artikel gewidmet habe[1]). Über der gespannten Aufmerksamkeit auf das Spiel wird nämlich ganz gewöhnlich das Atemholen so vernachlässigt, daß die Blutzirkulation darunter leidet, wie der glühend heiße Kopf zeigt. Unter dieser hochgradigen Schädigung für den ganzen Körper, besonders für Herz und Gehirn, erfolgt sehr bald Abnahme der körperlichen und geistigen Leistungsfähigkeit, wofür meist der Grund nicht erkannt, sondern dem Schüler der ungerechte Vorwurf der Unaufmerksamkeit gemacht wird.

Der methodische Gesangsunterricht kann demgegenüber als Atemgymnastik großen Nutzen bringen. Ich hatte aber häufig Anlaß, darauf aufmerksam zu machen, daß die zur Atemregulierung tätigen Muskeln zu ihrem freien Spiel gut geregelte Verdauung erfordern, Störungen derselben aber auch noch viele andere üble Folgen, besonders für Herz und Nerven, haben und daß darunter sowohl der Künstler wie seine Kunst leiden müssen.

Mit Bezug auf Methodik des Gesanges darf daran erinnert werden, daß für den Kehlkopf dasselbe gilt, was für Hand und Arm beim Klavier- und Geigenspielen zu beachten ist, d. h. eine naturgemäße Stellung. Wo die vermehrte Anspannung der die Stimmbänder bewegenden Muskeln auch auf die den Kehlkopf hochziehenden übertragen wird, kann natürlich die Resonanz am Gaumengewölbe nicht mehr zustandekommen, welche Fülle und Schönheit des Tons bedingt.

Welche Schalldämpfer katarrhalisch geschwollene und durchtränkte Schleimhäute in diesen Räumen sind, ist durch die leere, matte Stimme bei Katarrhen jedermann bekannt. Solche Schwellungen sind, wenn möglich, zu beseitigen, und es wäre eine ganz unbegründete, mir einmal seitens einer berühmten Gesangslehrerin vorgekommene Ängstlichkeit, von hierzu notwendigem Pinseln eine Schädigung der Stimme zu befürchten. Bedenklicher möchten in dieser Hinsicht Ätzungen sein. Das Schlimmere aber wäre, daß die Anlage zu solchen, oft nach jeder erheblicheren Anstrengung der Stimme, auftretenden katarrhalischen Reizungen nicht zu beseitigen ist und in einem solchen Falle müßte man von berufsmäßiger Ausbildung für Gesang abraten. Neigung zu Katarrhen ist übrigens ein steter Begleiter der Blutarmut. Eine Sängerin von großem Ruf klagte mir über eine sie oft beim Auftreten peinigende Empfindung eines störenden Schleimfadens, wogegen sie bei verschiedenen zu Rat gezogenen Spezialisten keine Hilfe fand. Ich riet ihr, die aufreibende Tätigkeit: Früh Probe, abends Aufführung, nachts Reise hin und her durch ganz Deutschland einzuschränken und behandelte die Blutarmut. Der Erfolg blieb nicht aus.

Die größten Gefahren für die Stimme sind bekanntlich Überanstrengung und manche sogenannte Gesangsmethoden. Ich erlebte, daß ein bekannter Gesangslehrer einen lange Zeit als Bariton behandelten Sänger allmählich zum Tenor hinaufschraubte, natürlich nicht zu seinem Vorteil. Bekannt ist ja auch die Schonung der Stimme durch weisen Gebrauch des Falsetts.

[1]) M.-A.-A. Nr. 13 v. 1. Februar 1924.

Und doch mußte bei einem berühmten, in jungen Jahren am Kehlkopfkrebs geendigten wundervollen Tenor jeder Verständige das Schicksal seiner Stimme vorausahnen und beklagen.

Besonders zu warnen, schon im Interesse der Nervenschonung, sind junge Tonkünstler aller Sparten vor der naheliegenden Versuchung, nach den in den Abendstunden geleisteten Berufsanstrengungen sich durch weit in die Nacht ausgedehnte gesellige Vergnügungen um das nötige Maß von Ruhe und Schlaf zu bringen. Mögen sie sich hüten, das damit mitunter von Kunstgrößen gegebene böse Beispiel als kraftgenialische Leistung zu bewundern und nachzuahmen, die übrigens selbst jenen auf die Dauer nicht immer ungestraft hingeht.

Auf Tartinis Spuren

Von Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten bei Wien

Im Kasino von Portorose quirlt die Jazzband, quäkt das Saxophon, schnarrt die kleine Trommel, schleifen die Schritte der Tanzenden zu einem Hohnbilde von Musik, ich weiß es, aber die Ferne und der Ostro, der die Wellenkämme jagt und sie dröhnend an die Steine des Molo wirft, verschlingt alles, und es ist gut so, denn zu meinen Füßen liegt Pirano, das geliebte Pirano Tartinis. Auf der Landzunge, die sich weit ins Meer streckt, steigen die Häuschen steil zur Campagna auf, höher immer höher, am Dome und dem im Winde sich drehenden Angelo des Turmes vorbei bis zum Friedhofe der Pinien und Oliven, wo sich die Welt aufreißt vor schwindelnden Blicken und das Meer in seiner Weite in unendlicher Starrheit, wie das Auge Polyphems uns in Seele und Gewissen blickt. Das ist die Heimat Tartinis, des Grüblers, des Beters, des Korsaren und stillen Büßers, der als sinnender Philosoph über seinen Kreisen saß und den Harmonien der Sphären lauschte, sie in seinem Geigenspiele einzufangen. Diese Sehnsucht aber verwirrte und verzauberte ihn so, daß ihm alles Geigenspiel zu nichts wurde, ihm, der die Geiger meisterte wie nur noch einer, wie Nikolo Paganini.

Wer Tartinis Wesen verstehen will, muß den betäubenden Duft der Lorbeerhecken Piranos geatmet, muß in den Silbernächten des Juli an Tartinis Villa im nahen Strugnano geträumt haben, muß des Nachts, wenn die Schmugglerboote heimlich aus dem Hafen huschen, mit den Fischern auf die See hinausgefahren sein. Wer Tartini verstehen will, muß die engen Gäßchen Piranos zum tosend umbrandeten Leuchtturm gewandelt sein, um dort das Blinklicht Salvores zu sehen und aus der Ferne einen Schatten Venedigs zu erhaschen.

Vom Albergo des Wirtes Bellini, der in seiner Erscheinung eine verblüffend ähnliche Kopie Weingartners ist, beide sind ja Dalmatiner, von dieser himmelstürmerisch aufgebauten Raubritterburg aus sieht man, während die alte Nona die Sardellen schmort, auf den jäh unter der Steinwand liegenden Weg zur Villa Tartinis. È pericoloso steht dort, schon gute vier Sommer, die ich diesen Weg zu allen Tageszeiten wandle, steht es dort, immerhin, è pericoloso, gefährlich wegen eines eventuellen Steinschlages. È pericoloso tut nichts, gefährlich ist hier alles, pericoloso ist der Duft der Pinien, pericoloso die Schwermut des Meeres und die blaue unergründliche Tiefe der Bucht, pericoloso ist der ebenso blaue Rifosco für den, der ihn trinkt, pericoloso sind der blasse Teint und die Glutaugen der Piraneser Mädchen.

Decseys Blick in die Brucknerseele, der aus allen Tönen des Meisters die Barocke St. Florians und die feine vornehme Stimmung österreichischer Benediktinerabteien, aber auch das Hügelland Oberösterreichs sieht, wo es in die Seen übergeht, hat hier seine Wiederholung, der Landschaft angepaßt. Das dunkeläugige Schwesterkind einer südlichmeerumfangenen Küste voller Sehnsüchte hat auch hier ein Künstlerherz gebildet und befruchtet.

Es ist der Zauber von Piranos Landschaft, der wie bei allen Künstlern der Heimat auch aus Tartinis Leben blinkt.

Korsarenblut, Pirano war altersher ein altes Seeräubernest, ein Tropfen davon gab Tartini den Mut zur Romantik der Entführung und zum „Riesenskandalo", der entstand, als er die Nichte des Kardinals Cornaro entführte. Korsarenblut ließ ihn auch als Student die Fechtkunst lieben und einen scharfen Raufdegen führen. Aber nicht nur die Glut, auch die Demut

lehrte ihn seine Heimat. Wie an Sonntagen unheimlich wie die Feme in nur die Augen freilassenden Kapuzen verhüllt, die Männer Piranos büßend in langem Zuge von der Piazza zum Dom emporschreiten, so sank der Ernst des Lebens im Konvente von Asissi über Tartini. Die Bändigung des Wildlings, vom Vater vergeblich versucht, vollbrachten die stillen Brüder von Asissi, einen Dank abtragend, denn Tartinis Vater hatte als Prokurator und Beschützer des Konventes in Pirano viel für die Brüder des heiligen Franz getan. Er liegt mit seiner Gattin im Kloster der dankbaren Mönche begraben. Aus dem Theologen Tartini wurde aber auf der Universität in Padua ein Jurist, aus dem Rechtsgelehrten dann wieder ein Raufbold und in der Einsamkeit Asissis ein großer Virtuose. Dem Sturm folgte der Drang. Der biedere Czeche Czernahorsky, als Mönch in Asissi padre boemo genannt, den er wohl von Pirano aus kannte, lockte aus ihm das Musikantische. Wieder spezifisch piranesisch das, denn nach der Arbeit singt und klingt die Stadt. Singend und klingend wurde auch Tartini in seinem Exil. Mit dem Teufel nahm er es auf, der partout von ihm einen Triller und zu den zwei trillernden Fingern außerdem noch eine selbständig singende Melodie wollte. Als kühnen Satansgeiger, der dem diavolo eins auswischte, liebt ihn Pirano. Es ist eben für Piraneser Kunstbegriffe der höchste Maßstab, wenn einer den Teufel zum Teufel geigt. Darum hat auch das alle interessierende Bild der Satanserscheinung im Piraner Stadtmuseum seinen Ehrenplatz.

Durch die Räume des Museums schreitet dort mit dem Gehaben des leibhaftigen venezianischen Nobile der Piraneser Patrizier Professor Vatta, ein direkter Nachkomme Tartinis, von dem er, in der Familie vererbt, das Geburtshaus und die Villa erhielt. Vatta ist einer der wenigen Piranesen, der weiß, daß Tartini für die Musik mehr bedeutet als das tanzmeisterliche Standbild auf der Piazza, übrigens sonst ein Meisterwerk, ahnen läßt.

Mit großer Geduld empfängt er die Besucher und an seiner Hand blitzt als Familienschmuck Tartinis Brillantring, wenn er liebevoll des Meisters Geige hervorholt. Er zeigte mir die Totenmaske, von der übrigens das Negativ noch existiert, und häufte vor mir alle die feinzilierten Handschriften, die das Museum von Tartini besitzt, unter denen sich auch die von Riemann als verloren bezeichnete Schrift „Delle ragioni e delle proporzioni" befindet. Aus diesen Büchern blickt ein anderes Bild als es der Tanzmeister auf der Piazza zeigt, Strugnano steigt auf, wo Tartini seine Jugendjahre verlebte, wie es von der Ferne der Böcklinschen Toteninsel ähnlich schaut. Düsterkeit, Friede und tiefes Besinnen atmet dieses Haus, in dem noch viel wundervoll schwer geschnitztes Meublement steht. In der Mitte eine einem Sitzungssaal gleichende Halle und ein Schlafzimmer mit fürstlichen Betten. Hier hat wohl der alternde Meister sinnend sein sonderbares Leben überblickt, hier in Strugnano fand er Ruhe und Besinnlichkeit und in dieser Stille, in der man die Zeit förmlich rauschen hört und das Rieseln der Sanduhr des Todes vernimmt, fand er sich dem Göttlichen so nahe, daß er zu fühlen begann, was schon die Priester der Ägypter auf den Sternwarten ihrer Pyramiden ersehnten — die Harmonie der Sphären — den Rhythmus des Weltgeschehens.

Und diese Gedanken ließen ihn nimmer los, er unterlag ihnen wie die Alten dem Stein der Weisen oder dem Goldmachen unterlagen.

Aus der Landschaft dieses vor Augen des Piraneser Friedhofes liegenden Retiros, dessen Poesie der als Salinensekretär tätige Vater wohl nie erkannte, wurde dem Sohne in seinem Hang zum Mystischen die Verzückung im Problem des Ewigen geboren. Angesichts der von dem unendlichen Hintergrunde des offenen Meeres unbegrenzten Welt mag ihm sein spielerisches Können verblaßt sein, vor dem Wissen, das ihm aus seiner tiefen Religiösität und seinem Hang zur mystischen Spekulation wurde. Aber: „Wenn ihr nicht wie die Kinder seid" —.

Was dem Naturkinde in seiner Naivität, dem schlichten Orgelspieler Anton Bruckner zuflog, Tartini mocht es nimmermehr erhaschen. Der scharfsinnige Denker, der als 22jähriger Jüngling die Kombinationstöne fand, an die ein Helmholtz eine Lebensarbeit setzte, er verwirrte sich in dem Bemühen, die platonische Philosophie, religiös-mystische Elemente, die Quadratur des Kreises und seine Musikkunst zu einem seltsamen System zu vereinen. Die zahlreichen, seltsamen, mystisch-mathematischen Werke der Piraneser Stadtbibliothek gleichen den Runen der Denkmäler der Urzeit, den Schriften der Grabkammern einsamer Skaldengräber, geheime

Schrift geheimen Wissens. Es sind Rätsel, die einen nicht loslassen. Wer wüßte, um was es hier geht, um was es hier geht? Vieles ist in Geheimzeichen notiert, so muß es sein, denn schon d'Alembert, ein Zeitgenosse Tartinis und gewichtiger Fachmann, konnte sich in den Rätseln Tartinischen Wissens nicht zurechtfinden.

Die Totenmaske des verewigten Meisters blickt starr und wissend auf die engbeschriebenen Blätter und den sie Durchstöbernden. Und das Volk, das mit seinem naiven Ahnen in manches hineinleuchtet, das anderen verborgen bleibt, ahnt das Richtige, hier rang einer mit dem Satan, aber nicht um Triller und andere Spielereien ging es, das Spiel dieses Denkens ging um Schwereres, um das Wissen von den Welträtseln.

Mich aber ziehen, wenn ich nach Pirano komme, die vergilbten Schriften immer wieder aufs neue magisch an, ich halte sie in Händen und sinne: Was doch für ein Mann, was doch für ein Mann, der vom Raufbold mit dem Degen in der Hand zum Entführer, zum Beter, zum Wohltäter der Armen und zum Gottsucher wurde? — — —

Das Meer rauscht leise in seiner Unendlichkeit, von den Steilabstürzen der Dommauern rieselt leise der Sand, in den Pinien des einsamen Hauses rauscht wie ehedem der Wind, als Tartini auf und ab ging, denkend und grübelnd.

Aber der Teufelsgeiger ging die Wege alles Irdischen und sein Werk liegt wie von schweren Siegeln verschlossen, indes sie in Geigerstuben und Konzertsälen das spielen, was ihm nur ein Spiel war.

Noch einmal: „Klangfarbe des Klaviertones

Von Alfred Simon, Leipzig

Den Kampf um die Frage, ob es einen „Anschlag" beim Klavierspiel gebe oder nicht, noch einmal aufzunehmen, könnte, nach soviel vergeblich vertaner Beredsamkeit, nach soviel umsonst aufgewandtem Scharfsinn und Temperament, zunächst zwecklos erscheinen, und ich würde die Diskussion nicht nochmals eröffnen, hätte ich nicht die Überzeugung, einen Weg zeigen zu können, auf dem man am Ende doch zu einer entscheidenden Lösung zu gelangen vermöchte.

Daß dieser Weg allein und einzig auf dem Gebiete exakt physikalischer Forschung zu finden ist, dürfte ohne weiteres klar sein. Ist es auch schwer zu glauben, daß Generationen von Pianisten einem Selbstbetrug erlegen sein sollen, wenn sie der Vervollkommnung ihres Anschlages Zeit und Mühe opferten, so ist doch dem Tetzelschen Dogma eine nicht zu unterschätzende Stütze erwachsen in der Person Leonid Kreutzer's, dessen Autorität sicher nicht ohne Einfluß auf die Ansichten unserer jüngeren Pianisten bleiben kann. Es sei daher erlaubt, an dieser Stelle beiläufig darauf hinzuweisen, daß auch dieser hervorragende Künstler trotz des Scharfsinns und der Gründlichkeit, die ihn auszeichnen, auch sonst nicht stets unfehlbar ist, wo es sich um die wissenschaftliche Begründung pianistischer Phänomene handelt. So führt er beispielsweise gewisse Unbeholfenheiten beim Spiel der „Außenfinger" auf die dem dritten und vierten Finger gemeinsame Strecksehne zurück, versäumt aber zu erwähnen, daß der fünfte Finger und die ihm zugewandte Hälfte des vierten von dem gleichen Strang des Nervus ulnaris versorgt werden; dies erschwert nämlich dem Ungeübten die genaue Empfindungslokalisation an beiden Fingerspitzen und verursacht gewisse, jedem Klavierspieler bekannte Hemmungen beim schnellen Wechsel beider: Der Triller 4—5 fällt dem Anfänger schwer, der Sehnenverschwisterung 3—4 kommt dagegen nur relativ untergeordnete Bedeutung zu. Dies nebenbei.

Es ist nun allerdings befremdend, daß die Vertreter der Tetzelschen Theorie, sobald die Diskussion ins Exakte hinüberspielt, auf die Argumente ihrer Gegner nicht mit der erforderlichen Sachlichkeit eingehen. In Nr. 7/8 (1926) dieser Zeitschrift versucht Erich Hofmann z. B. der Sache auf exaktem Wege beizukommen, und, wenn auch seine Ausführungen im Einzelnen hie und da anfechtbar sind, so enthalten sie doch hinreichend Beachtliches, um nicht mit der ironischen Bemerkung des Opponenten H. Bohl abgetan zu werden, er besitze im Billardspiel nur geringe Fertigkeit. Auf die Argumente selbst geht Bohl mit keinem Worte ein.

Tetzel selbst hält es für hinreichend, eine Reihe von Namen bekannter Physiker zu zitieren, durch deren Untersuchungen der Fragenkomplex bereits erledigt sei, versäumt jedoch, anzugeben, wo denn Krigar-Menzel, Riecke, Helmholtz usw. die einschlägigen Untersuchungen niedergelegt haben. Es ist mir trotz fleißigen Suchens nicht gelungen, von auch nur einem der genannten Forscher eine Veröffentlichung über unser Problem zu finden, es scheint somit ein Erinnerungsfehler Tetzels vorzuliegen, andernfalls wäre es wohl wünschenswert, daß Tetze seine Quellen präzise angibt.

Vergegenwärtigen wir uns nunmehr den Vorgang: eine Saite wird in „stehende Schwingung" versetzt. An einer Schwingung unterscheidet man (abgesehen von der Periode als dem Korrelat der Tonhöhe, die uns hier nichts angeht) erstens die Amplitude (Schwingungsweite). Sie entspricht der Stärke des Tones. Zweitens die Schwingungsform; sie wird vom Ohr als Klangfarbe wahrgenommen und ist das Resultat der Überlagerung der rein sinusförmigen Schwingung des Grundtones durch die Sinusschwingungen seiner Obertöne. Die Amplitude ist abhängig von der Kraft, mit der die Saite in Schwingung versetzt wird. Die Kraft wiederum ist in unserem Falle eine reine Funktion der Geschwindigkeit (die Massen sind hier konstant). Die Schwingungsform wird bedingt durch die Art der Schwingungserregung, deren Variabilität beispielsweise beim Streichen mit dem Geigenbogen ohne weiteres einleuchtet. Der Schlag mit dem Filzhammer ergibt dagegen keinen so klaren Sachverhalt, und hier scheiden sich die Ansichten. Tetzel und seine Anhänger lassen nur die Geschwindigkeit als wirksamen Faktor gelten, denn darauf läuft ihre Theorie, wie dargelegt, heraus. Die Frage ist nun: läßt sich beweisen, daß der Klavierhammer einer Modifikation seines Schlages gegen die Saite fähig ist. Wäre die Berührung von Hammer und Saite eine momentane, d. h. würde der Hammerkopf unmittelbar, nachdem er die Saite erreicht hat, durch eigene Elastizität zurückprallen, so könnte der Saite nur die Geschwindigkeit des Hammers im Moment der Berührung mitgeteilt werden: die Klangfarbe wäre alsdann von invariablen Bedingungen abhängig (Material von Saite und Filz usw.). Helmholtz nahm eine solche momentane Berührung an. Diese Annahme hat sich jedoch als irrig erwiesen auf Grund der Untersuchungen von W. Kaufmann (Wiedemanns Annalen der Physik, 54 [1895], Seite 675). Der Hammer wird erst von der zurückschnellenden Saite mitgenommen und so zurückgetrieben. Das Zurückschnellen der Saite erfolgt aber erst, wenn von den beiden durch den Hammerstoß erzeugten Wellen, die vom Anschlagspunkte nach entgegengesetzten Richtungen fortschreiten, die am näheren Ende reflektierte auf der Rückkehr den Anschlagspunkt wieder erreicht hat. So lange dauert nach den Untersuchungen Kaufmanns die Berührung. Es ist klar, daß unter diesen Bedingungen der Hammer hinreichend Zeit hat, um seine Bewegungsform der Saite aufzuprägen, und die Frage spitzt sich nunmehr darauf zu, ob und wie weit man durch den Tastenanschlag die Bewegung des Hammers modifizieren kann.

Wenn man aus einer Höhe von etwa 10 cm mit „versteiften Gelenken" spitz und scharf in die Taste hinein „sticht", so ergibt dies eine Bewegung der Taste und des mittels des Piloten mit ihr verbundenen „Spielgliedes" von nahezu gleichförmiger Geschwindigkeit. Läßt man, aus gleicher Höhe über dem Tastenniveau, den Arm mit elastisch federnden Gelenken weich und schwer in die Tastatur „sinken", so ist diese Bewegung mehr einer „gleichförmig beschleunigten" (wie beim freien Fall) angenähert. Die im Moment der Berührung von Saite und Hammer erzielte Endgeschwindigkeit kann in beiden Fällen die gleiche sein, also auch die Tonstärke. Es besteht aber ein Unterschied darin, ob der Hammer sich im Zustand annähernd gleichförmiger oder im Zustand sich stetig steigernder Geschwindigkeit befindet, während er im Kontakt mit der Saite ist. Im ersten Fall wird mehr ein plötzliches Hochtreiben der Saite erfolgen, im zweiten die Saite mehr allmählich aus dem Zustand der Ruhe in den der beschleunigten Bewegung übergeführt werden. Die Verhältnisse komplizieren sich nun noch wesentlich durch die feine Gliederung des Repetitionsmechanismus, insbesondere die Wirkung der Stoßzunge, auf die hier näher einzugehen der Platz fehlt. Nur darauf sei kurz hingewiesen, daß bei ganz leichtem, oberflächlichen „luftigen" Touchieren der Taste, die dabei nicht den Tastenboden erreicht, der Hammer von der Tangente (auch Repetierschenkel genannt) abschnellt, ohne wesent-

liche Beteiligung der Stoßzunge bei diesem Vorgang. Durch weiches, langsameres Hineinsinken in die Taste hingegen wird zwar ein piano von gleicher Tonstärke, aber anderer Farbe erreicht; hier wird der Hammer erst bis etwa 3 mm unterhalb der Saite von dem ganzen Spielglied, auf dessen Tangente er mit der Hammerrolle ruht, gehoben, es erfolgt eine minimale Hemmung (durch das Anlegen des Tangentenkopfes an die „Abnickschraube“, — man spürt bei langsamem Senken deutlich diesen kleinen Widerstand), nunmehr erteilt die Stoßzunge dem Hammer, der eine gewisse Geschwindigkeit bereits erreicht hat, einen letzten kurzen Stoß. — Wie all diese Momente ineinanderspielen, sich überlagern, durchkreuzen, ergänzen dürfte theoretisch kaum einer Analyse zugänglich sein, höchstens daß es gelänge, auf experimentellem Wege die sich ergebenden Bewegungsformen des Hammers zu erforschen und als Kurven in ein Koordinatensystem einzutragen. Wer mit den Gesetzen der Kinematik ein wenig vertraut ist, wird aber jedenfalls, auch ohne des Billardspiels kundig zu sein, einsehen, daß die Bewegung des Hammers in variablen Formen erfolgen kann.

Trotzdem gebe ich mich nicht der Illusion hin, den einmal vom Gegenteil Durchdrungenen zu überzeugen und daher möchte ich im folgenden die Anregung zu einem Experimente geben, das die Frage ganz eindeutig entscheiden könnte, und damit komme ich zum eigentlichen Zweck meiner Ausführungen. Man müßte zu diesem Zweck die gleiche Apparatur (mit entsprechenden Abänderungen) herstellen, deren Kaufmann sich zu seinen oben erwähnten Untersuchungen bedient hat und die vor ihm Krigar-Menzel zur Erforschung der Klangfarben der Violinsaiten angegeben hat. Sie besteht — ganz kurz und in gröbsten Zügen angedeutet — wesentlich in folgendem: eine Klaviersaite wird ausgespannt, ein Klavierhammer nebst Taste und tadelloser Repetiermechanik angebracht und nun auf ein rotierendes Filmband eine isoliert beleuchtete Stelle der Saite in schwingendem Zustand photographiert. Kaufmann hat auf diese Weise eine Reihe hochinteressanter Photogramme gewonnen, die die Schwingung des Saitenpunktes direkt als Kurve optisch zur Darstellung bringen. Seine Untersuchungen galten allerdings anderen Problemen, z. B. der Feststellung des günstigsten Anschlagspunktes der Klaviersaiten[1]). Mit Hilfe einer solchen entsprechend modifizierten Apparatur müßten sich also Photogramme herstellen lassen, aus denen es sich unmittelbar ergäbe, ob bei allen möglichen Anschlagsarten Kurven gleicher Amplitude aber verschiedener Gestalt festzustellen sind. Eine praktische Schwierigkeit müßte dabei überwunden werden. Die Breite der Hammerköpfe ist für dreichörige Saiten berechnet (die ein- bzw. zweichörigen Baßsaiten eignen sich wegen ihres starken Durchmessers nicht für den Versuch). Dreichörige Saiten ergäben natürlich unklare Bilder, das Fortlassen von 2 Saiten würde den Klang fälschen, der Hammerkopf müßte schmäler konstruiert werden.

Es ist mir bisher nicht gelungen, in Leipzig eine kompetente Stelle zu finden, die der Frage genügend Interesse entgegengebracht hätte, um die nötigen Versuche einzuleiten. Ich hoffte, mit fertigen Ergebnissen vor die Öffentlichkeit zu kommen. Vielleicht bewirken diese Zeilen, daß von berufener Seite an die Lösung der Streitfrage geschritten wird, sei es auf dem von mir angeregten oder auf irgendeinem andern experimentellen Wege. Alles Diskutieren bringt uns, wie wohl klar ist, nicht weiter.

---

[1]) Kaufmann hat hier ein noch heute weitverbreitetes und in allen mir bekannten populären Schriften über Akustik wieder zu findendes Theorem Helmholtz' als irrig erwiesen, nach welchem die Anschlagspunkte derart lokalisiert seien, daß die Partialtöne 7 oder 9 nicht erregt werden, zu welchem Zwecke die Anschlagspunkte um $^1/_7$ oder $^1/_9$ der Saitenlänge vom einen Ende entfernt lägen. Es liegt nun bei fast allen Instrumenten der Anschlagspunkt weder genau in $^1/_7$ noch genau in $^1/_9$ der Länge, sondern schwankt zwischen $^1/_8$ und $^1/_{10}$, bei den höchsten und tiefsten Saiten verschiebt sich der Punkt noch weiter. Anschlag neben dem Knotenpunkt aber bewirkt gerade ein Hervortreten des betr. Partialtones. Zweitens fällt bei Anschlag mit weichem Hammer der Partialton, der einen Knoten am Schlagpunkt hat, keineswegs ganz aus, wie Versuche von Hipkins lehren. Tatsächlich sind auch beim Klavier die 7. und 9. Teiltöne nachweisbar, wenn auch meist nur durch Hilfsmittel und jedenfalls ohne Störung des Klanges. Der wahre Grund für die von den Klavierbauern empirisch gefundene Lokalisation ist, daß sie eine Schwingungsform ergibt, bei welcher der Grundton besonders stark und daher der Klang voll und kräftig ist. Die Stelle liegt so weit vom Ende entfernt, daß die Saite dort durch den Schlag noch genügend ausgebaucht wird, also genug Energie aufnehmen kann, und so weit von der Mitte entfernt, daß der Hammer noch rechtzeitig abgeworfen werden kann, um die Ausbildung der Grundschwingung nicht zu stören. (Vgl. Kalähne, math.-physikal. Akustik, Bd. II, S. 75.)

Orchester ohne Dirigenten[1)]

Von Alfred Malige, Leipzig

Man hat sich daran gewöhnt, das Orchester als ein Ding zu betrachten, dessen Entwicklung so gut wie abgeschlossen ist, das nur noch durch neue Instrumente bereichert und vergrößert werden kann. Dieser Glaube erhielt einen gewaltigen Stoß durch Berichte reisender deutscher Künstler von dem Bestehen eines Orchesters ohne Dirigenten in der USSR. Es ist begreiflich, daß man zuerst darüber wie über ein Wunder staunte und nach besonderen, außergewöhnlichen Ursachen als Erklärung für sein Entstehen suchte. Diese glaubte man zuerst in den besonderen politischen Verhältnissen der Sowjet-Union gefunden zu haben. Aber je länger man darüber nachdachte und je mehr man sich an den Gedanken des Orchesters ohne Dirigenten gewöhnte, desto weniger Politisches und mehr Künstlerisches fand man daran. Heute untersucht man bereits auch in Deutschland grundsätzlich die Bedeutung des dirigentenlosen Orchesterspiels für unsere Orchestermusik und muß zugeben, daß sich hier ganz neue Entwicklungsperspektiven zeigen. Damit will ich aber weder behaupten, daß die Diskussion über diesen Gegenstand einen gewissen Abschluß erreicht hat, noch, daß sie einen großen Kreis erfaßt hätte, denn tatsächlich ist es noch so, daß ernsthafte Musiker die Möglichkeit, ohne Dirigenten zu spielen, überhaupt verneinen.

In diese Diskussion greift nun — gewiß mit anerkennenswertem Mut — das „Leipziger Sinfonie-Orchester" ein, indem es für den 30. April ein Konzert ohne Dirigenten, mit Prof. Havemann als Solisten, ankündigt.

Die Frage nach der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit des dirigentenlosen Spiels braucht damit nicht mehr theoretisch untersucht zu werden, auch aus dem Grunde, da das Konzert des genannten Orchesters nicht ein gedankenloses Experiment ist, sondern das Ergebnis längerer Versuche, deren Beginn bis in den Herbst vorigen Jahres zurückreichen.

Sehr eingehend ist dagegen rein theoretisch die Frage nach der Notwendigkeit resp. Nützlichkeit des dirigentenlosen Orchesterspiels zu untersuchen. Besonders muß, und das selbst von den größten Gegnern, der erzieherische Wert dieser Spielart zugegeben werden. — —

Die Entwicklung der Orchester hatte — es braucht hier nicht untersucht zu werden wodurch — zu einer Teilung der Aufgaben im Orchester geführt. Der Orchestermusiker wurde hauptsächlichst zum Instrumentalisten, der sich um das Werk als Ganzes weder kümmern konnte noch durfte, und der sich im Musikalisch-Künstlerischen völlig und bedingungslos unterzuordnen hatte. Für den einzelnen Musiker ist heute die eigene Stimme und die Sorge um die möglichst vollkommene Wiedergabe derselben der Mittelpunkt eines jeden Werkes, nicht das ganze Werk und sein Inhalt. Mit anderen Worten: Die einzelne Stimme wird nicht aus dem Verständnis des Gesamtinhalts geboren. Daraus muß sich aber mit Notwendigkeit eine Beschränkung der Intensität der Interpretation ergeben.

Die Grundlage des Spiels mit Dirigenten ist das Sehen der Musiker nach den Zeichen des Dirigenten. „Bitte: Hersehen!" ist die ständige Ermahnung desselben.

Die Grundlage des dirigentenlosen Spiels ist das Hören. Hier zeigt sich der wesentliche Unterschied der beiden Spielarten, aus dem sich alles andere ergibt. Ohne genaues Hören aller mitklingenden Stimmen ist das Zusammenspielen auch nur eines Akkordes ohne Dirigenten nicht denkbar. Dieses genaue Hören führt zu einer eingehenden Kenntnis des gesamten Werkes, die wieder das völlige Erfassen dessen Inhaltes ermöglicht. Nun ist der Dirigent nicht mehr der Einzige, der am Tage der Aufführung das ganze Werk beherrscht und seinen Inhalt erfaßt hat. Eine erhöhte Intensität der Interpretation muß die Folge sein.

[1)] Anmerkung der Schriftleitung: Gern haben wir diesen Artikel, dessen Verfasser ein Mitglied des Leipziger Sinfonieorchesters ist, in unserer Zeitschrift zur Veröffentlichung angenommen. Auch unsere Überzeugung geht dahin, daß es sich um eine rein künstlerische Frage handelt, die mit Politik auch nicht das geringste zu tun hat. Der Gedanke, vor allem unsere Klassiker auch einmal ohne Dirigenten zu spielen, ist uns übrigens schon als junger Mann vor 25 Jahren gekommen, ohne daß wir ihn allerdings weiter verfolgt hatten; man würde damals auch nur gelächelt haben. Auch an Bedenken unsererseits fehlt's natürlich nicht, und wir werden über das in Leipzig gemachte Experiment — zur Aufführung gelangt auch die Eroica — in der nächsten Nummer ausführlich berichten und zu der ganzen Frage Stellung nehmen.

Über subjektive Auffassungen der Dirigenten ist viel geschrieben, oft auch gestritten worden. Das dirigentenlose Orchester ist kein Tummelplatz für subjektive Auffassungen einzelner. Hier ringen eine größere Anzahl Künstler gemeinschaftlich um das Ideal, der Absicht des Komponisten so nahe wie möglich zu kommen. Diese Arbeit steht natürlich unter einheitlicher, zusammenfassender Leitung, wie ja auch im Quartett eine solche — mehr oder weniger spürbar — vorhanden ist. Der natürliche Leiter ist der heutige Führer im Orchester, der Konzertmeister, bei vollem Stimmrecht jedes Einzelnen bei den Proben.

Die Annahme Scherchens in einem Artikel in der „Neuen Leipziger Zeitung", daß es einem Orchester ohne Dirigenten an der zur Aufführung notwendigen Stimmung und Begeisterung fehlen muß, ist ein großer Irrtum, denn auch die Begeisterung des Künstlers im Orchester entzündet sich leichter am Werk, als an einem begeistert geschwungenen Taktstock.

Viele Beurteiler befürchten, daß es durch das dirigentenlose Spiel nur zu einem starren, maschinellen Festhalten am Einstudierten kommen muß, ohne jede Freiheit der Tempi, Ritardantis usw. und ohne die Möglichkeit einer Improvisation. Naturgemäß muß sich der Orchestermusiker erst freimachen von der Herrschaft des Taktstockes, die ein Jahrhundert über ihn ausgeübt wurde. In einem ausgezeichneten Artikel in der „Vossischen Zeitung" vom 21. 1. 1928 berichtet W. Vogel von dem Moskauer Orchester: „das oft in der Folge der Aufführungen einzelne Instrumente und Instrumentengruppen eine wundervolle, vollkommen improvisierte Initiative zeigten".

Die Umstellung auf das dirigentenlose Spiel und die Vorbereitungen der Aufführungen erfordert natürlich im Anfang eine große Anzahl Proben. Hat sich aber einmal der einzelne Musiker wirklich umgestellt, und ist ein gewisses Repertoir erworben, so dürften diese — eine gewisse Qualität des Orchesters vorausgesetzt — ein bestimmtes Maß, das für größere Konzerte auch heute notwendig ist, nicht überschreiten.

Das Leipziger Sinfonie-Orchester hat zu beweisen, daß „es" ohne Dirigenten „geht". Aufgabe der Leipziger Musikwelt ist es dann, das Orchester zu weiterem Streben auf diesem Gebiete zu ermuntern und zu unterstützen. Ob die Erwartungen, die theoretisch an das dirigentenlose Orchesterspiel geknüpft werden können, erfüllt werden, wird dann die Zukunft beweisen.

Über die Musik auf Java

Von W. Bojanus, Soerabaia

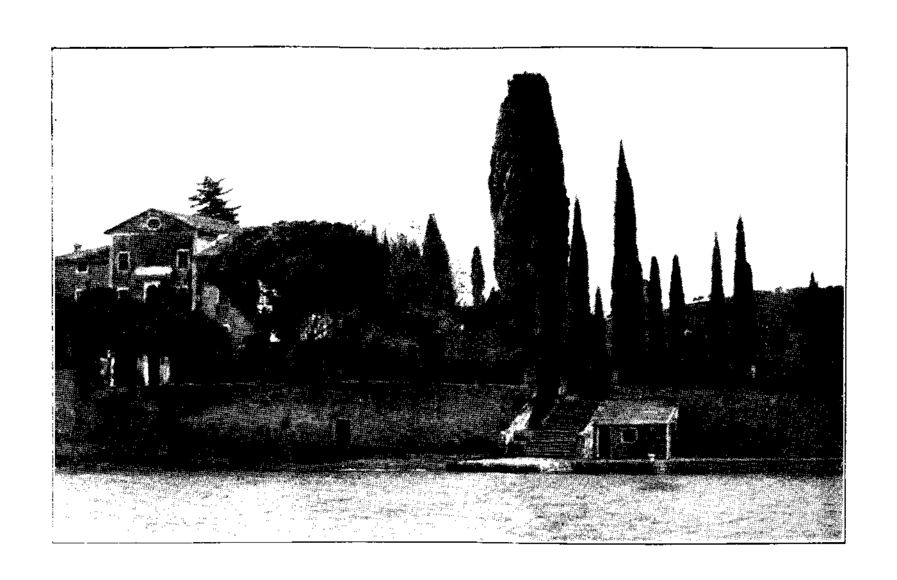
Wer jemals das Sonnenland „Indien" kennengelernt, wer in ihm jahrelang gelebt hat, wer sich dortselbst nicht allein seinen eigenen materiellen Interessen hingegeben, sondern auch einmal einen kleinen Blick in die gewaltige Natur geworfen hat, der erst bekommt eine leise Ahnung, was in diesem Sonnenlande verborgen ist. Betrachtet man die herrlichen, hellen Tropenabende, wenn alles bereits in Ruhe und Frieden liegt, und kein einziger Laut diese köstliche Stille unterbricht, es sei denn das leise, geheimnisvolle Rauschen der vom Winde sacht hin und her bewegten Palmenwipfel, denen er von seiner Liebe redet, und gleichzeitig die süßen Düfte einer Kemöning, Tjampaka oder auch Melati zuführt, so kann man wohl vergessen, daß ferne im Westen ein anderes Land ist, welches die Heimat für uns ist.

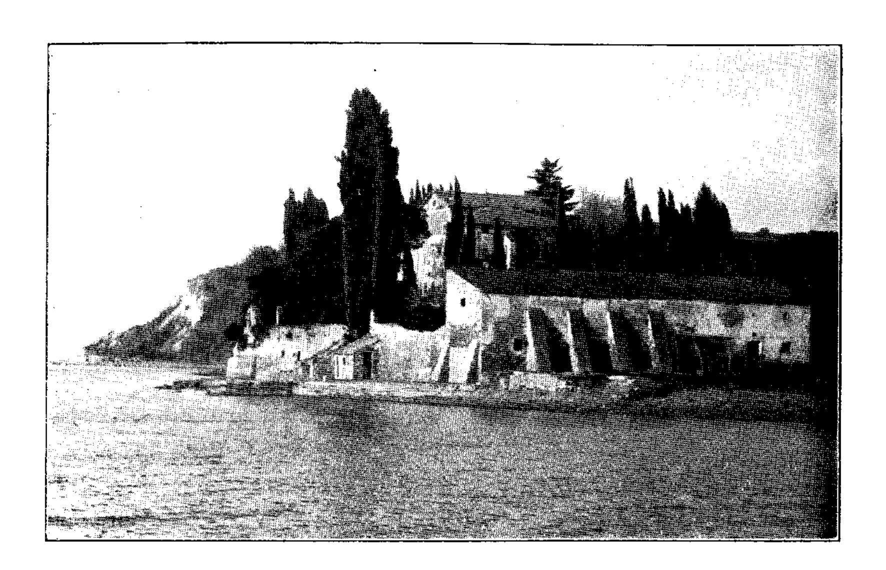
Gewiß sind in Europa eine Menge Dichter und Gelehrte, unter der großen Masse aber gibt es nur eine kleine Zahl von Menschen, die sich auf solcher Kulturstufe bewegen, daß man in ihrem Kreise einen regen, geistigen Gedankenaustausch finden wird. In den javanischen „Kampong's" oder „Dessa's" aber lebt ein Volk, oft in armseligen Hütten, aber mit einer reichen, poesievollen Sprache; Menschen mit einem tiefen, inneren Seelentum, von denen man nur bei flüchtiger Betrachtung zu behaupten wagt, daß sie auf einer niederen Kulturstufe stünden. Dichter und Künstler findet man hier so viele, und in welcher farbenreichen Sprache können sie reden von Liebe, Treue, Glauben, von Zuneigung, von Heldensagen, von Zauberern und von schönen Frauen. Wer würde je den Gesang eines Javanen vergessen können, der abends nach

Hause zurückgekehrt ist und dann im Kreise seiner Angehörigen, die Sorgen des Tages hinter sich lassend, seine Lieder singt, diese weichen Melodien, die, wohl für den Fremdling unverständlich, doch ein eigenartiges, vorerst nicht näher zu beschreibendes Gefühl hinterlassen.

Eigentlich und dies ist wohl auch mit gutem Recht zu behaupten, ist es erst das 20. Jahrhundert gewesen, das die Stellungnahme des Westens gegenüber dem Osten verändert hat. Früher wähnte man, daß hier keine Kultur zu finden sei, daß es sich nicht verlohne, hierüber Betrachtungen oder gar Forschungen ernster Natur anzustellen. Aber sehr schnell veränderte sich diese grundverkehrte Idee. Und schneller als man denken sollte, stand der Osten mit all seinem Gebaren, seinen Künsten usw. im Mittelpunkt des Westens. Das Interesse an dem „Unkultivierten" war erwacht und regte sich so ungemein lebhaft, daß es weiter kein Wunder nimmt, daß oft das „Östliche" dem „Westlichen" vorgezogen wird. Mehr und mehr vertiefte man sich in die unbekannten Welten. In erster Linie war es die Kunst, die den Abendländer anzog, und ganz besonders die Musik, die einen ungeahnten Reichtum an Forschungsmöglichkeiten bot. Ist die europäische Musik mehr subjektiv, so die des Ostens objektiv, sie wünscht, daß die Natur zu ihr sprechen soll, sie trachtet darnach, die große, allumfassende Atmosphäre wiederzugeben. Ist's bei der ersteren der Farbenreichtum, bei der letzteren ist's mehr die innere Stimmung, selbst bei großen Effekten, die sich dem Zuhörer bietet. Die javanische Musik ist keine eigentliche Melodie, wie wir sie kennengelernt haben, sie ist kein Lied, wie wir es singen, nein, sie ist vielmehr eine Zusammensetzung oder Zusammenwirkung von Klängen, die so unendlich zart, so rührend und angreifend klingen können und auch so zu uns dringen. Ich möchte beinahe besser sagen, es sind Menschenstimmen, die zu uns sprechen wollen, klagend, wimmernd, weinend, dann ein andermal wieder jubelnd oder auch lachend in der fröhlichsten Heiterkeit und Ungebundenheit. Es ist, als schwebe die Seele gleichsam mit den reinen silbernen Klängen hinauf durch die blauen Wölkchen bis zu den Sternen. Dann wieder ein andermal sind es dumpfe, tiefe Baßklänge, die unsere Seele hinführen durch dunkle Täler, durch tiefe, gewaltige Gefahrenmitsichbringende Schluchten, durch geheimnisvolle Wälder, oder durch undurchdringbare Wildnisse. Es ist, als würde das Tiefinnerste im Menschen aufgewühlt und oftmals, von wundervollen leisen Schauern gepackt, erbebt die Seele. Man kann ganz aufgehen in dieser Musik, wenn man sie versteht, wenn man erst gelernt hat, sie in all ihrer Macht zu begreifen, und darum ist es auch leicht erklärlich, warum der eingeborene Javan, betäubt und hingerissen durch die Klänge seines Gamelans, alles auszuführen imstande wäre, müßte er eines Tages (durch irgendeinen Umstand hervorgerufen) etwas tun, was viel, sehr viel Mut, Entschlossenheit fordert. Durch die leidenschaftliche Glut der Töne gepackt, vollbringt er Wunder, und ist es darum zu verwundern, daß der Javan seinen Gamelan liebt, für ihn lebt und ihn in Ehren hält?

Die klassische javanische Musik hat ihren Höhepunkt zur Zeit des 17. Jahrhunderts erreicht unter der Herrschaft des Sultans Agoeng, dem das Materamsche Reich gehörte. Nach jener Zeit sind wohl allerhand Kompositionen erschienen, doch mehr oder minder sind diese Ausgaben, wenn auch sehr schön und farbenreich, doch Bearbeitungen jener Künstler, die den Gamelan auf jene Höhe gebracht haben. Oft kommt man auf den Gedanken, daß diese Kompositionen aneinandergereihte Bruchteile aus jener Blütezeit sind, die mehr oder weniger wohlklingend sind. Und man könnte diese Musik wohl beinahe auf eine Stufe mit irgendeinem europäischen Schlager: „Puppchen" usw. stellen. Leicht, melodiös, aber ohne irgendeinen inneren Wert, ohne Gehalt an Bildendem. Es ist nur allzu deutlich erkennbar, daß die javanische Musik seit jener mittelalterlichen Schönheit und großen Pracht, die wir ja auch in unserer Geschichte finden, eingebüßt hat. Es ist ferner bekannt, daß eine Kunst, wenn sie nicht imstande ist, sich selbst aus eigener Kraft weiter zu entwickeln, nicht aufsteigen kann, sondern, wenn nicht gerade verfallen oder dem Untergange preisgegeben ist, so doch stark verlieren wird an dem, was sie einem Volk einstmals bedeutet hat. Und es ist daher kein großes Wunder, wenn man sagt, daß alle Hebel hier in Bewegung gebracht werden, die alte schöne Kunst javanischer Musik wieder auf eine Stufe zu bringen, die fördernd und mit gutem Einfluß auf den Einheimischen wirken soll.





Die „Villa Tartini" bei Pirano



Brahms im Kreise seiner
Wiener Freunde

Herr Soorjo Poetro hatte seiner Zeit sich näher über die Zukunftsmöglichkeiten der javanischen Musik ausgesprochen und bringt in seinen Ausführungen zum Ausdruck, daß die melodische Bauart der javanischen Musik nicht in jeder Hinsicht Befriedigung gibt. Er sagt weiter, daß, wenn die javanische Musik nach Individualisierung streben wolle, die Harmonie der Töne einer Erneuerung unterworfen werden müßte. Dies ist die allererste Forderung, die Herr S. P. stellt, und sie ist wahrlich nicht gering, wenn man bedenkt, daß sie beinahe bei der charakteristischen Harmonisierung der javanischen Intervalle der 5- und 7tönigen Tonskalen „unmöglich" ist oder doch zum mindesten auf sehr große, nicht absehbare Schwierigkeiten stoßen würde. Der Gamelan, so meint er, vor allem aber die instrumentale Musik, habe eine Ergänzung ästhetischer Elemente nötig, welche in der melodischen Struktur zum Ausdruck kommen müsse.

Die instrumentale Musik ist seiner Meinung nach noch nicht zu solcher Höhe entwickelt, daß man einen bestimmten Ausdruck neuerer Geistesrichtung so präzis zu Gehör bringen kann, wie bei unserer modernen europäischen Musik. Die Verbindung der javanischen Musik mit allen Gebärden, die mystische, phantasievolle und freie Auffassung des Vortrages hat eine symmetrische Orchesterpartitur ins Leben gebracht, die auf einem symmetrischen Thema aufgebaut ist, in dem die eigentliche Melodie, in größere und kleinere Fächer verteilt, auf ein metrisches Raumwerk übertragen ist. Auch ist die Musik seiner Meinung nach nicht gebunden genug, um sie klangvoll und reizvoll genug hörbar werden zu lassen.

Die javanische Musik, die in den meisten Fällen die Gedanken des Friedens, der glücklichen Ruhe, aber auch wieder Wehmut, Klage usw. zum Ausdruck brachte, muß seiner Meinung nach umgeformt werden, will sie sprechen, will sie formend in das Seelenleben des Javanen eingreifen.

Liegt nicht in allen seinen, soll ich's sagen, zuviel verlangenden Forderungen eine nicht gerade vernichtende, so doch zum mindesten abschwächende Beurteilung des ureigensten Gebildes der javanischen Musik? Ist nicht die Seele seines Strebens darnach gerichtet, den Gamelan mit der europäischen modernen Musik zu vermengen? Es liegt wirklich sehr viel Sinn und Wahrheit in dem Ausspruche eines noch sehr jungen Javanen, der da die Behauptung aufstellte, daß die europäische Musik das Herz öffnet, seine Musik dahingegen es umschleiert, umflort mit all dem Geheimnisvollen, was Javas Volksseele gibt und von Geschlecht zu Geschlecht bewahrt geblieben ist. Wohl hat man versucht, viele echte javanische Musik auf europäischer Grundlage zu schreiben, und es sind namhafte Künstler, die durch jahrelange tiefe Forschung ihre Seele in den wahren und besonderen Charakter dieses in seiner eigensten Art guten und harmonischen Volkes haben tauchen lassen, doch immer wieder komme ich zu der Überzeugung, daß diese Bearbeitungen hiesiger Musik dem Abendländer keinen Begriff von der wirklichen Gamelan-Musik geben können. Vor allen anderen möchte ich an dieser Stelle den Deutschen, Herrn Paul Seelig, nennen, der in seinen vielen Aufzeichnungen meisterhaft die javanische Musik zum Ausdruck gebracht hat, und zwar in seinen in Leipzig erschienenen Bändchen: „Lagoe, Lagoe Nr. 1—5", unter denen sich besonders die lyrischen Stücke aus dem „Soenda-Archipel" hierselbst großer und allgemeiner Beliebtheit erfreuen. Ist diese genannte Musik allein für Piano erschienen, so möchte ich an dieser Stelle noch darauf hinweisen, daß sein im gleichen Verlage (bei Hug & Co. in Leipzig) erschienenes Werk Nr. 19 „Chanson Javanaise" für Violine und Klavier bearbeitet, die ureigensten Gefühle des javanischen Volkes im vollsten Sinne des Wortes wiedergibt.

Nun noch zum Schlusse der kurzen Abhandlung etwas über die Möglichkeiten der Entwicklung der javanischen Musik. In Anbetracht der vielen und oftmals sehr schwierigen Probleme, die die heutige Kunst erfordert, möchte ich meine diesbezüglichen Ausführungen in Anlehnung an die Erörterungen des letzten Kongresses in Batavia bzw. Weltevreden zum Ausdruck bringen.

Daß eine solche Besprechung (und ich kann von vornherein mit Recht bemerken) ernsthafter Natur und von noch nicht abzusehender Bedeutung für die hiesige Musik ist, beweist deutlich genug, daß, wie ich in obigen kurzen Worten berichtete, Symptome vorhanden sind, die unzweideutig darauf hinweisen, daß die javanische Musik in einer Zeit schwerster Krise lebt, und darum ist es das Bestreben des genannten Kongresses gewesen, die Möglichkeiten

zu erörtern, inwieweit dem vernichtenden Wesen, hervorgerufen durch fremde Einflüsse verschiedener Art, ein Halt zu gebieten ist.

Seit mehr denn 50 Jahren ist die javanische Musik so gut wie zum Stillstand gekommen. Nennenswerte Schöpfungen auf dem Gebiete der einstmals so hohen Kunst sind nicht erschienen, es sei als Bearbeitungen alter klassischer Stücke. Nicht allein die Musik ist es, die unter diesen Verhältnissen krankt, nein, auch das gesamte Geistesleben der Javanen. Und es ist die Frage aufgetaucht, ob nicht vielleicht der Einfluß der Europäer es gewesen sein kann, der hierzu die Veranlassung gegeben hat. Und doch ist es gerade der Westen gewesen, der der hiesigen Volksseele und dem Charakter neue und immer wieder neue Entwicklungsmöglichkeiten geboten hat. Was Wissenschaft und Technik angehen, so muß man einwandfrei zugeben, daß da der Westen kultivierend auf den Javanen wirken muß. Aber anders verhält es sich denn doch mit der Kunst, denn diese müßte sich eigentlich aus der Volksseele heraus entwickeln. Und es müßte geradezu als eine große Gefahr angesehen werden, wollte sich die Kunst auch entsprechend der Wissenschaft oder der modernen Technik dem Fremden anpassen. Und hierin liegt ja gerade die Gefahr, da feststeht, daß verschiedentlich Versuche gemacht sind, um die javanische Musik der westeuropäischen anzupassen. Wie unendlich verschieden sind aber europäische und hiesige Musik im wahren Sinne des Wortes! Keineswegs, und dies möchte ich an dieser Stelle nicht unbetont lassen, darf man sich der Meinung hingeben, daß die hiesige Musik etwa hinter der unsrigen zurückstände. Beide sind durch jahrhundertlange und reiche Pflege auf eine solche hohe Stufe der Entwicklung gekommen, daß neue Kunstformen beinahe nicht mehr entstehen können: Aber sie haben jede ihre ureigene Entwicklungslinie verfolgt, und sich nicht etwa in gleicher Linie entfaltet. Würde man, so sagt Herr Brandts-Buys, die europäische Musik auf die javanische loslassen, würde letztere einfach vernichtet werden. Es sind, schlechthin gesagt, die enorme Mannigfaltigkeit und technische Überlegenheit der musikalischen Ausdrucksmittel, die den Sieg davontragen. Es wäre absolut verfehlt, wollte man dazu übergehen, in ein javanisches Orchester europäische Instrumente hineinzubringen. Doch muß man diese noch fehlenden Instrumente hier im eigenen Lande suchen oder bei anderen Stämmen, und auch unter den alten vergessenen Instrumenten gäbe es sicherlich das eine oder andere, was man zur Vervollkommnung des Gamelan und somit zur Erneuerung desselben sehr gut gebrauchen könnte. Sind doch z. B. in den langen Balischen Flöten Effekte vorhanden, die bei guter Verwendung in einem großen Orchester auf prachtvollste Art beispielsweise diabolische Wirkungen hervorrufen können. Und so sind es noch andere Instrumente, die, so in ihrer vollen Klangfarbe ausgenutzt, Wirkungen, vielleicht überraschendster Art, fähig sind.

Die Gesangsaufführungen, die hier zu großen Festlichkeiten in den verschiedensten Formen dargeboten werden, geben ebenfalls ein grundanderes Bild.

Der Phantasie des Sängers oder der Sängerin ist viel mehr Freiheit gelassen, als es in Europa denkbar wäre. Dort muß sich der Künstler ausschließlich an die Komposition halten, um die in ihr wirkenden Effekte zu künstlerischem Ausdruck zu bringen. So kunstvoll sieht es um die javanische Gesangsmusik nicht aus, und so ist dem Künstler die Möglichkeit gegeben, sich und seine Seele dem Hörenden darzubringen und ihn auf die Stufe der Kunst zu erheben, die er zu erreichen vermag.

Und so kommt man zur Schlußfolgerung, daß, wenn man die gleichen Aufführungen, sei es auch durch verschieden veranlagte Künstler, hören will, man in erster Linie die Musik aufzuzeichnen hätte. Es muß eine Theorie geschaffen werden, die anlehnend an unsere Musikschulen, eingeführt werden kann, wenn man die Kunst erhalten, und die Kunst, die heute noch besteht, weiter entwickeln will. Und jede Kunst, stehe sie auch noch so hoch und unerreichbar da, ist immer noch weiter zu entwickeln. Hierzu sind Sch. len erforderlich, und es wäre wirklich eine der größten und segensreichsten Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, wenn diese Ideen sich nicht in allzugroßer Ferne verwirklichen würden. Dann wäre dem javanischen Volke eine Basis geschaffen, auf welcher wieder aufgebaut werden könnte, was nun erschlafft ist, was verkümmert am Boden liegt, und zu meinem Leidwesen sei es gesagt, nicht zu der Beachtung gelangt ist, welche eine Musik, wie die javanische sie ist, verdient. Wohl muß an dieser Stelle

gesagt werden, daß der eigentliche Javan aus sich selbst heraus diese Ideen, die die Europäer, die in und mit der heiligen Kunst leben, zur Ausführung bringen, nicht hat, und darum würde jeder hiesige Europäer es begrüßen, wenn Schulen eingerichtet würden.

Und vergleiche ich diese Idee mit unseren europäischen, so kommt man wohl zu der Überzeugung, daß gerade sie es gewesen sind und zu allen Zeiten bleiben werden, die dem jungen Künstler eines Tages nach harter, intensiver Arbeit und geistigen Nachdenkens, den Weg von selbst finden lassen, den er zu gehen hat, und, ist seine Seele so ausgeprägt, dann wird er endlich auch ohne allzugroße Mühe den guten Weg beschreiten.

Die javanische Kunst ist zu retten, so sagt Herr Brandts-Buys sehr richtig, gerade darum, weil sie auf hoher Kulturstufe steht; sie kann sich weiter entwickeln, gerade, weil sie bereits sehr hoch entwickelt ist. Aber sie muß sich sehr hüten und vorsehen, daß die westlichen Einflüsse keinen nahrhaften Boden finden können, und darum müssen diese entschieden abgewehrt werden mit allen Mitteln, die erlaubt sind, und dazu sind hier einige, wenn auch eine geringe Anzahl von Europäern, vorhanden, denen das Heil der javanischen Musik sehr am Herzen liegt und die darum bestrebt sind, die javanische Kunst dem javanischen Lande zu erhalten.

Allerlei Zeitgemäßes

Von Alfred Heuß

II.

Wir sahen uns das letztemal ein wenig im heutigen Konzertsaal um und gewahrten, daß es erfreulicherweise erheblich frischer zugehe als vor dem Kriege, der Sinn der Konzertbesucher für bedeutsame, echte Musik sich geschärft habe und die Dankbarkeit für Edelstes in der Musikliteratur gewachsen sei. Ja, so schlossen wir, der frischere Geist komme auch ganz neuen Werken zugute, die, von gefestigten Komponisten stammend, mit der Zeit fortschreiten, wie es sich an einem Werke wie dem Requiem von Richard Wetz zeige, das auch im Gewandhause zur Aufführung gebracht, einen nachhaltigen Eindruck ausübte.

An diesem, heute im 53. Jahr stehenden Komponisten ist tatsächlich die heutige Zeit keineswegs spurlos vorbeigegangen, wenn auch das eigentlich Treibende in Wetz selbst zu suchen ist, der zu den wenigen Komponisten der Vorkriegszeit mit starker innerer Entwicklung gehört. Wer frühere Chorwerke von ihm kennt, stößt nicht selten auf ein Schwelgen in Gefühlen, was schon damals etwa vermerkt worden ist. Davon ist im Requiem kaum mehr etwas zu bemerken, in geschlossener Männlichkeit steht es vor uns, die gedrängte Formgebung zeigt einen Komponisten, der zu jener „Sachlichkeit" gedrungen ist, die im Ausscheiden von Nebensächlichem besteht und immer ein Kennzeichen echter Kunstwerke gewesen ist. Dabei hat aber der innere Reichtum zugenommen, man ist geradezu überrascht von der Fülle innerlich gesehener, starker Bilder, so daß man diesem Requiem in der bedeutsamen Literatur dieser Gattung einen eigenen Platz einräumen muß. Auch hinsichtlich der verwendeten Mittel stößt man auf Entwicklung. Wetz gebraucht Zusammenklänge, die früher bei ihm fehlen, alles ist herber, fester und männlicher bei ihm geworden. Und welche Wohltat, dieser echte, solide, oft kühne Chorsatz! Das Werk würde tatsächlich eine eingehende Würdigung verdienen.

Der „Ernst und Tiefe" des Werkes ist auch von moderner Seite bemerkt worden, ja es besitze sogar, was allerdings Unsinn ist, „alle Ausdrucksmittel der modernen Musik" und „imponiere durch formelle Lösung", wie auch der „Reichtum an Bildern

erstaunlich sei", und „in der absolut originellen Bezwingung der Materie gehöre das Werk zum wertvollsten, was wir an neuerer Chorliteratur besitzen". Warum ich diese Worte zitiere und von wem sie stammen, wird der Leser fragen. Je nun, das hat natürlich seine Gründe, die ich sogar gern, sehr gern zum Besten gebe. Vorher aber noch einiges Andere. Vor einiger Zeit ist Richard Wetz von der musikalischen Sektion der Preußischen Akademie der Künste, zugleich mit Igor Strawinsky, zum Mitglied ernannt worden. Da man im neuen Deutschland — wie hat das alte noch über den Köpenicker Hauptmann lachen können! — nicht mehr lacht, wenn selbst kreuzfidele Dinge sich ereignen, so hat man damals gar nicht gelacht, sondern hat die Ernennung dieser beiden grundverschiedenen Komponisten fast allenthalben ohne Wimperzucken entgegengenommen. Wir haben — in der letzten Nummer — einen kleinen, bescheidenen Witz gerissen, hätten uns auch wohl etwas ausführlicher über das allerliebste Kuriosum verbreiten können. Wie mag die Doppelwahl zustande gekommen sein? Da die musikalische Sektion der Preußischen Akademie heute ebenfalls „modern" eingestellt ist, nehmen wir ziemlich viel Gift darauf, wenn wir mit folgender Schlußfolgerung nicht ungefähr Recht haben: In die Akademie wollte man natürlich Strawinsky haben, denn vor der Majestät dieser z. Z. noch — lange nicht mehr! — internationalen Größe macht der Deutsche, d. h. der heutige Deutsche noch im Besonderen, seine tiefste und, so weit möglich, eleganteste Verbeugung. Über Strawinsky, will sagen, seine Mitgliedsernennung, waren sich die kiesenden Musikgötter in der Preußischen Akademie also ohne weiteres einig. Immerhin mochte dem einen oder anderen doch in den Sinn gekommen sein, daß wir eigentlich in Deutschland seien, das auch einmal in der Musik eine gewisse Rolle gespielt habe, und daß es vielleicht doch Leute gebe, die es etwas eigentümlich finden könnten, ernenne man Strawinsky, der mit der deutschen Musik weit weniger zu tun habe als etwa Czerny mit Bach, zum Mitglied und übergehe die sämtlichen deutschen Komponisten. Wir müssen, mag bemerkt worden sein, ein deutsches Opfer bringen, „auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk", „ja nicht", ja nicht Strawinsky allein! Wir müssen sogar ein recht unschuldiges Opfer wählen, das ergibt den besten Blitzableiter. Und nun suchte man mit christlichstem Eifer, „o Lamm Gottes" summend, und fand endlich nach langem Suchen — denn der Name Wetz schwamm ja wirklich nicht auf der Oberfläche — in der Provinz so etwas wie einen kleinen Propheten deutscher Abkunft. Den wählte man denn auch, und er hieß Richard Wetz. Mochte also kommen, was wollte, ich halt' still, wie Gott will. Passieren kann uns nichts, denn unsern Modernen, die Deutschland noch billiger verkaufen als für 30 Silberlinge, halten wir Strawinsky vor, wenn sie über die Wahl von Wetz die Nase rümpfen wollen, den andern aber, so sie erstaunt fragen, was solls mit Strawinsky, dem internationalen Musik-Chamäleon, führen wir lächelnden Auges Richard Wetz zu. Und sie werden im innersten Herzen erfreut sein und bewundernd zu uns sprechen: Eurem Blick entgeht doch nichts, ihr Berliner, selbst die Provinz kennt ihr besser als wir; habt Dank, hundertfältigen Dank!

Alles schien denn auch wie am Schnürchen zu gehen, die doppeltgenähte Vorsicht sich zu bewähren. Das schien aber nur so. Denn selbst in Berlins erleuchtetsten und erlauchtetsten Häusern kennt man den modernen deutschen Geist doch noch nicht voll und ganz, man weiß nicht, daß die heutige, von Sachlichkeit nur so triefende Moderne keinen Spaß versteht und von einem Versteckspielen nichts wissen will, vielmehr auf ein entweder — oder schwört, das wir auch sofort kennen lernen werden. Denn man höre, was sich die Akademie über die Wahl der beiden Männer sagen lassen muß:

Die Wahl beweist die Unmöglichkeit der gegenwärtigen Zusammensetzung der Akademie. Entweder ist die Berufung an die Akademie lediglich die staatliche Bestätigung für die Erreichung einer gewissen Altersgrenze, unbeschadet der Originalität und allgemeinen Bedeutung des kompositorischen Schaffens, oder sie ist die höchste staatliche Auszeichnung für die wirklich schöpferischen Musiker der Zeit, die sich zu positiver Arbeit zusammenfinden. Ein Kompromiss zwischen beiden Prinzipien führt zur Verwaschenheit, zu einem Zerrbild. Eine Akademie, in die zugleich eine große und originelle Persönlichkeit wie Strawinsky und eine für das künstlerische Gesicht der Gegenwart völlig belanglose Epigonenerscheinung wie Richard Wetz gewählt werden kann, ist eine nicht lebensfähige, unproduktive Institution.

Bumps, da habt Ihrs. Versungen und vertan! Man führe die schuldigen Akademie-Herren ab und massakriere sie nach der russischen Methode à la Strawinsky. So eine Gemeinheit, ausgerechnet an einer deutschen Akademie einen nicht modernen deutschen Musiker neben einen Strawinsky zu stellen!

Nun kommts bekanntlich immer auch darauf an, wo etwas derartiges erschienen ist und wer es geschrieben hat. Nun, obiger Erguß erschien im „Melos", das noch den Untertitel „Zeitschrift für Musik" führt, trotzdem aber sterbenssicher sein darf, mit unserer Zeitschrift so wenig verwechselt zu werden wie frühere und auf der früheren Musik fußende Musik mit der eigentlich modernen verwechselt werden kann. Warum sich die Zeitschrift „Melos" genannt habe, wurde einmal gefragt? Je nun, deshalb, wurde witzig geantwortet, weil wir von dem griechischen Melos so wenig wissen wie die modernen Komponisten von Melodie. Im Melos stand also das obige Academicum, und zwar in der Märznummer, die an Gspasigem auch sonst noch so überreich ist, daß Jemand uns sagte, endlich hätten wir nun doch einmal eine humoristische Musikzeitschrift, und zwar eine um so bessere, als der Humor unfreiwillig sei. Nun, der Verfasser aber? Auch das können wir nunmehr verraten; es ist nämlich der gleiche, von dem die oben angeführten, beinahe begeisterten Worte über das Requiem von Wetz geschrieben worden sind. Und jetzt, zwei Jahre später, ist Wetz, der ein Werk schrieb, das über alle Ausdrucksmittel der modernen Musik verfügt und zum wertvollsten gehört, was wir an neuer Chorliteratur besitzen, keineswegs mehr würdig, einem Strawinsky auch nur die Schuhriemen zu lösen, der deutsche Kritiker, empört über die Zusammenstellung und voller Scham über das Vorgehen einer deutschen Akademie, wirft sich vor dem Russen auf die Erde, küßt und schleckt dessen Schuhe ab, erfleht einen Blick oder doch einige Fußtritte von seinem Herrn, springt dann aber plötzlich auf, reißt dem Russen die Knute aus dem Gürtel und läßt sie auf den deutschen Musiker niedersausen, ihn anbrüllend: Da hast dus, deutscher Hundsfott, für deine Anmaßung, Dich neben den russischen Riesen stellen zu wollen! Wie kannst Du Dich unterstehen, die gleiche Luft mit diesem Großen atmen zu wollen, Du winziger, völlig belangloser Epigone einer Afterkunst, der eben jener Gewaltige den Garaus gemacht hat. Hinweg mit Dir, in die Rumpelkammer, der Du entstammst, zurück!

Die Leser werden immer ungeduldiger fragen, wer denn jener sei, der einmal so, das anderemal so schreibend und sich nach oben — was er eben als oben versteht — als Lakai, nach unten als Feldwebel benehmend, kurz, wer jener traurige Geselle sei, der zwar deutsch schreibe, sich aber unwürdig erzeige, das Wort deutsch nur in den Mund zu nehmen. Nun, vielleicht ists ein halber oder ganzer Ausländer, werden die einen sagen, oder aber ein internationaler Jude, die anderen. Nichts von alledem ist richtig, denn der Mann heißt Strobel, ist Bayer, hat in München bei einem sogar ausgeprägt deutschen Gelehrten und Künstler, einem Adolf Sandberger, studiert; schrieb bis zum letzten Jahre Musikkritiken in Erfurt, wo er denn auch für Wetz seine vermut-

lich nur für die Provinz bestimmten begeisterten Worte fand, trotzdem er schon damals moderner eingestellt war als der modernste Komponist und Erfurt zur Moderne zu bekehren suchte. Seit Herbst ist aber Dr. Heinrich Strobel — dies sein voller Name — in Berlin und zwar als Musikkritiker des Börsen-Couriers, und von den Melosleuten ist er mit stürmischer Sachlichkeit empfangen worden. Denn einen Mann, der die Welt nur im Lichte der modernen Zeit sieht und alles andere als minderwertig einschätzt, einen derartigen Mann, so er losging wie ein von der Koppel losgelassener junger Hund, konnte das blutlose Blatt brauchen, dies um so mehr, je blutloser und abgelebter die moderne Musik wurde. Und man ließ ihn, Herrn Strobel nämlich, der nun ja in Berlin an der deutschen Quelle der modernen Musik saß, wirklich los, und es ist einzig noch nicht ganz ausgemacht, ob die älteren Herren der Zeitschrift Herrn Strobel nur so gewähren lassen oder aber, zu ihrem eigenen Gaudium, den jungen Kollegen noch förmlich hetzen. Beinahe muß man das Letztere annehmen, denn Rekordleistungen, wie sie Herr Strobel seit seiner Übersiedlung nach Berlin fertig bringt, finden sich früher denn doch nicht. Man muß es auch deshalb beinahe annehmen, weil die anderen Herren — und nun möge das Thema für unser nächstes Heft vorgespielt sein — in ihrer ästhetischen Grundeinstellung derart verkalkt sind, daß sie ihre Einschätzung und Bewertung zeitgenössischer Komponisten genau nach der gleichen Methode vornehmen, die der deutsche Musikverein vor 70 Jahren bei seiner Gründung in die Tat umsetzte: Auf der einen Seite die fortschrittlichen, auf der anderen die reaktionären Komponisten. Nichts, aber gar nichts haben sie aus der Geschichte gelernt, nichts wissen sie davon, daß es in der Kunst das Kunstwerk und nicht die Richtung gilt, in der die Werke geschrieben werden, nichts davon, daß ein Komponist ein Betrüger seiner selbst und der anderen ist, wenn er Mittel verwendet, die nicht innerlich zu ihm passen und die er innerlich verarbeitet hat, nichts von alledem haben die Melosleute gelernt, die neuere Zeit, so weit sie eben ernsthaft zu nehmen ist, ist an ihnen vorbeigerauscht. Sie können sich denn auch, die Melosleute, in ihrem Panoptikum sehen lassen, und das nächstemal wollen wir sie auch dort besuchen.

Richard Wagners Nibelungenringerl[1])

Harmlose Schnadahüpf'ln für drei Tage und einen Vorabend

Von v. Miris

Vorwort

Unter dem Pseudonym v. Miris hat Franz Bonn, der als Thurn- und Taxisscher Domänendirektor 1894 starb, zahlreiche heitere und ernste Dichtungen veröffentlicht. Die Nibelungenschnadahüpf'ln erschienen im Jahre 1878, bald nach der ersten Münchener Gesamtaufführung von Rich. Wagners Trilogie „Der Ring des Nibelungen" (17., 19., 21., 23. November 1878). Deshalb ist an mehreren Stellen auf die damals vorherrschende Beurteilung des Wagnerschen Werkes angespielt. Das Büchlein erlebte rasch zahlreiche Auflagen. Heute ist es völlig unbekannt und doch wird sich auch jetzt noch selbst der eingefleischte Wagnerianer an seinem

---

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Wir zweifeln nicht, daß unsere Leser an diesem Schnadahüpfel-Nibelungenring ihre herzliche Freude haben werden, da wirklicher, in der bayrischen Volksseele wurzelnder Humor in der ganzen Behandlung steckt. Mit echter, von aller billigen Satire absehender Gemütlichkeit wird die gewaltige Handlung ins bayrisch Volkstümliche derart glücklich übersetzt, daß selbst der strengste Wagnerianer innerlich mitmachen wird. Im Verlaufe der nächsten Monate bringen wir die weiteren Stücke. Raten möchten wir übrigens, die Verse etwa auch auf eine Schnadahüpfl-Melodie zu singen.

natürlichen, frischen, nie verletzenden Humor, seiner naiven Ironie, seiner bündigen Darstellung und gemütlichen Sprache vergnügen.

Diese Neuausgabe ergänzt Lücken des Inhaltes, hält sich genauer an den oberbayerischen Dialekt und gibt zum Verständnis desselben Erläuterungen. Sonst ist Bonns köstliches „Nibelungenringerl“ unverändert geblieben. S. R.

Vorabend

Das Rheingold

Die Rheintöchter schwimmen
In lustiger Hatz,
Der Alberich will fangen
Sich oani[1]) zum Schatz.

Sie foppen 'n mit Wagala
Und Weialawei;
A solches Aquarium
Siecht ma[2]) net glei(ch).

Iazt taucht aus'm Wasser
Das Rheingold — o Pracht!
Wie dees dem Zwergerl
In d' Aug'n lacht!

Woglinde, Wellgunde,
Floßhilde, gebt's acht,
Daß Enk[3]) net der Alberich
A Schufterle macht!

„Wer aus dem Rheingold
An[4]) Ring macht — ja der!
Der erbt die ganz' Welt
Und no viel mehr.

Doch 's Ringerl bringt z'samm nur
A Bua ohne Schatz.“
Dees G'heimnis — wie dumm! —
Woglinde verrat's.

Der Zwerg hat 's g'hört,
Verfluacht die Liab.
Raps — es rennt mit 'm Gold
Davo(n) der Diab.

(Verwandlung.)

Der Wotan schlaft göttli,
Von Nebeln bedeckt,
Bis 'n seine Gattin —
So san 's halt — weckt.

Er reibt si(ch) die Aug'n
Und traut kamm[5]) sei'n G'schau,
Denn ferti(g) scho steht da
A riesiger Bau.

I hab g'moant[6]) die Walhalla
Hat der Klenze erbaut,
Derweil haben s' zwoa Riesen
Aus Marmelstein g'haut.

Als Lohn hat der Wotan
Die schönste der Frau'n,
Sei Schwägrin, versprochen —
Da ko[7]) ma leicht bau'n.

Die Freia, a Obstlerin
Von Profession,
Die Äpfel verkaaft,
Is a hoakle[8]) Person.

Sie mag halt koan[9]) Riesen,
Sie schreit, was sie ko.
So a Schwägrin is oft
A Kreuz für an Mo[10]).

Zum Glück woaß[11]) der Loge
An Ausweg seim Herrn;
I dank, wenn selbst Götter
Kontraktbrüchi(g) wern!

Der Wotan reizt d' Riesen
Mit 'n Gold aus 'n Rhein —
Da siecht ma — das Rheingold
Muaß reizend do(ch) sein.

(Verwandlung.)

Und a Tarnkapp'n is koa Narrenkapp'n
Und a Ringerl dees gleißt,
Und im Bergerl inna sitzt a Zwergerl [drinna,
Dees hammert und schweißt.

---

1) eine. 2) man. 3) euch. 4) einen. 5) kaum. 6) gemeint. 7) kann. 8) heiklig. 9) keinen. 10) Mann. 11) weiß.

In a Schlang und in a Kröt'n
Verwandelt er sich —
Und wer sich so fanga laßt,
Is eh'[12]) scho(n) a Viech.

Iatz schleppen s' 'n aufi;
Die Freia wird frei,
Der Alberich aber
Macht a fürchterlich's Gschrei.

„Wer 'n Ring hat, muaß sterb'n."
So fluacht er — oho!
Was is denn? Es stirbt ja
A jeder aa so. —

Der Fafner erschlagt iazt
An Fasold, o Narr!
Wenn 's Gold wo im Spiel is,
Is d' Freundschaft bald gar.

Die Götter wern' lusti,
Weil s' d' Freia wieder ham,
Die füttert s' mit Äpfel
Und flickt s' wieder z'samm.

Über d' Regenbogenbruck'n
Ziehg'n die Götter nach Haus,
Aa den Menschen werd 's wohl iazt,
Denn 's Rheingold is aus.

Erster Tag

Die Walküre

Erster Aufzug

Es donnert und blitzt und voll
Hunger und Durscht
Stürmt der Siegmund in d' Hütt'n —
Wem s' g'hört, is eahm[13]) wurscht[14]).

Auf 's Stroh sinkt er nieder,
Da kommt die Sieglind'
Und dees is do(ch) natürli,
Daß die ihn glei find't.

Er bitt't um a Wasser,
Sie gibt eahm an Meth,
Ganz alloan[15]) is s' dahoam[16]),
Aber dees scheniert net.

Sie fragen einanda,
Wie s' hoaßen[17]) und andres no(ch),
Und wie s' so dischkrieren,
Derweil kimmt ihr Mo.

Der Hunding, so hoaßt er,
Der kennt seine Leut'
Und is über 'n Gast g'rad
Net b'sunders erfreut.

„A Pechvogl bin i,"
Tuat Siegmund Bericht
Und verzählt trotz sein' Hunger
A langmächtige G'schicht!

Dem Hunding werd's z'wider,
Er möcht' heunt sein Ruah —
„Wart Siegmund! I kimm dir scho'
Morg'n in der Fruah."

Iazt lassen s' an Siegmund
Alloa' auf 'n Stroh,
Aba wenn er glei müd is, so
Singt er halt do.

Und wie er so singa tuat
Im Mondenschein,
Da schleicht die Sieglinde
Sich leise herein.

Der Hunding, der schnarcht scho';
Daß er s' net derwischt,
Hat sie in sei Bier eahm
A Schlaftrankl g'mischt.

Iatzt zoagt[18]) s' eahm an Schwertgriff
Im Eschenholzstamm,
Der Siegmund werd lusti:
„Den wer'n ma glei ham."

Iatz hat er an Notung,
Iatz ko's eahm net fehl'n!
Und was weiter no g'schicht,
Dees ko neamad[19]) verzähl'n.

[12]) vorher. [13]) ihm. [14]) gleichgültig. [15]) allein. [16]) daheim. [17]) heißen. [18]) zeigt.
[19]) niemand.

Zweiter Aufzug

Der Wotan, der helfet,
An Siegmund so gern,
Aber Fricka, sei' Gattin,
Will nix davo' hör'n.

Als Weib is natürli
Sie sehr für die Eh'n;
Der Wotan hätt' lieber
Moderne Ideen.

Sie lest eahm d' Leviten[20])
Und schimpft und knärrt,
Bis daß er dem Siegmund
Den Untergang schwört. —

Es jammert der Wotan
In an schrecklichen G'sang,
So dreiviertel Stund — no
Dees is ja net lang.

„Das Ende, — das Ende,"
So ruaft er am Schluß —
Und i hab' mir's ja denkt,
Daß 's an End nehma muß.

Die arme Brünnhilde
Senkt trauri den Speer,
Da kimmt die Sieglinde
Mit'n Siegmund daher.

Sie ko nimmer weiter,
Sie bleibt eahm am Platz,
Bald nennt er s' sei' Schwester,
Bald nennt er s' sein' Schatz.

Der Siegmund muaß furt
Zu der Luftpaukerei;
Es steht die Brünnhilde
Aus Mitleid eahm bei.

Da ko ma was lerna
Von dene[21]) Walküren,
Wie die bei der Hand san
Und flott sekundieren.

Aba was nützt dir der Notung
Und so a Sekundant,
Schlagt der Wotan mit 'n Steck'n
Dir 's Schwert aus der Hand?!

Der Hunding dersticht ihn — —
Und da macht ma a Gschroa:[22])
„Es sei z'wenig Handlung,"
San g'fall'n do scho zwoa!

Dritter Aufzug

Wenn acht so Walküren
Mit einander dischkrieren,
Mit die Leichen am Gaul,
Du, da geht dir ihr Maul!

Mit Helm und mit Speer und
Mit fliegenden Haar'n,
Sie jodeln, als ob sie
Eh' Sennrina war'n.

Sie steig'n umananda
Mit kloawinzige Schritt,
Daß koani der andern
An Schlepp abi tritt.

Un grad, als wenn s' zwickt wur'n[23]),
Schrei'n s' alle in d' Höh —
„O du arme Brünnhilde,
Mit dir is ade!"

Net g'nug, daß s' an Siegmund
Hat g'holfen beim Strauß,
Sie hilft aa der Sieglind' —
Sie laßt halt net aus!

Aba wild wie a Wetter
Kimmt der Wotan daher;
Daß er gar so zorni is,
Was will denn iazt der?

Es fleh'n die Walküren:
„Hab Erbarmen mit ihr!"
Der Wotan aba schreit nur:
„Ob d' hergehst zu mir!

Walküre und Wunschmaid
Bist d' g'wesen, pack ein!
Iazt konnst d' a g'wöhnliches
Frau'nzimmer sein.

---

[20]) hält ihm eine Gardinenpredigt. [21]) diesen. [22]) Geschrei. [23]) würden.

Mit sackfesten Schlaf sei
Dein Auge bedeckt
Und den muaßt d' heiraten,
Der di(ch) z'erst weckt."

Da jammert d' Brünnhilde:
„O sei do(ch) so guat
Und mach um mi(ch) 'rum
Nur a bißl a Gluat,

Daß der nur mei Mo werd,
Der durch 's Feuer für mi geht;
Denn an jeden, der herkimmt,
Mag unseroans net.

I bi(n) ja Dei Tochter,
Bedenk do die Schmach!"
„No, 's is recht," sagt der Wotan,
„Denn der G'scheiter gibt nach."

A wabernde Lohe
Schlagt haushoch heraus —
Und gar is — sunst[24]) ruckat[25])
No d' Feuerwehr aus.

(Schluß folgt)

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Es ist bekanntlich noch gar nicht lange her, daß eine neuerungssüchtige musikalische Clique eine Bewegung „Gegen die Romantik" inszenierte. Diese Bewegung richtete sich nicht etwa nur (was einen Sinn gehabt hätte) gegen das geschwollene und verlogene Pathos der Pseudoromantik und gegen die Überspitzung des Individualismus, die so viel Unheil angerichtet hat, sondern machte gegen jede Art von Gefühlshaftigkeit in der Musik Front. Ja, es ist nicht zu viel behauptet, daß sie allmählich den Charakter eines Kampfes gegen deutsche Musikauffassung annahm. Man begann beispielsweise bereits damit, Werke von Schubert dem Aufführungsstil der „Neuen Sachlichkeit" zu unterwerfen. Das Publikum wagte unter dem Terror einer gewissen Presse nicht, gegen eine solche verheerende Betätigung des „Zeitgeistes" aufzumuksen. „Nicht mitzuhören, mitzuleiden bin ich da" sagte es sich, in Umwandlung des bekannten Dichterwortes und begann, den Konzertsaal als einen Ort des Schreckens mehr und mehr zu meiden.

Was hat man nicht alles angestellt, den verfehmten Geist der Romantik auszutreiben! Man hat die edle Trias Parodie, Travestie und Trivialität aufgeboten, das „Barbarische" und das „Abstrakte" mobil gemacht, man hat das „Mechanische Zeitalter" proklamiert und die Maschine (die [siehe Bücher] längst das Arbeitslied auf dem Gewissen hatte) auf den Plan gerufen. Man hat à la Napoleon dekretiert: „Die Tonalität hat aufgehört zu sein", man hat die Geister der Atonalität, Polytonalität, Heterophonie, des rücksichtslosen Linearismus und wie alle diese schönen Dinge heißen mögen, heraufbeschworen.

's hat Alles nichts genützt. Die Konzerte, in welchen lediglich der gallenbittere Trank der „Neuen Sachlichkeit" kredenzt wurde, sahen sich von musikalischen Menschen wie die Pest gemieden. Die Sach- und Stachlichkeit-Konzerte wurden zum Treffpunkt eines kleinen Häufleins von „Eingeweihten" (die das Augurenlächeln mehr und mehr verlernten) und von Kritikern (die diese Konzerte pflichtmäßig besuchen mußten).

Die gescheiteren Köpfe unter den Neuerern merkten bald, daß sie sich mit der „Neuen Sachlichkeit" in ganzer Figur in die Nesseln gesetzt hatten. Was tun? spricht Zeus. Nun, man wußte sich zu helfen: Man stellte, um einen Aufsehen erregenden, schimpflichen Konkurs zu vermeiden, die „Neue Sachlichkeit" — in aller Stille natürlich! — unter Geschäftsaufsicht, und erfand, nichts einfacher als das, den Begriff der „Neuen Romantik". Dies bedeutet aber nichts anderes als: Frau Romantik, die des Landes Verwiesene, ist — in neuer Drapierung — durch ein Hintertürchen in das Reich der Tonkunst wieder „eingelassen" worden. Man „darf" — wirklich sehr gütig! — heute wieder im Seelischen wurzelnde, ausdrucksgesättigte Musik komponieren: Die Clique hat's „erlaubt". Man „darf" — schmettert, ihr Cymbeln, Pauken

[24]) sonst. [25]) rückte.

und Drommeten! — heute wieder tun, was sich, nebenbei gesagt, kein Musiker von Herz und Geist jemals hat verbieten lassen.

Comoedia finita est? Im Gegenteil, sie beginnt nun von neuem, nur daß die Regie gewechselt hat. Bekämpften die Herren Radikalinsky bisher fanatisch jede gefühlshafte Musik, so bemühen sie sich — o quae mutatio rerum! — nunmehr krampfhaft, überall Spuren „Neuer Romantik" zu entdecken. So der Verfasser der Programmeinführung zur Ouverture op. 22 von Karol Rathaus, die im 8. Philharmonischen Konzert unter Furtwängler zur Uraufführung kam. Diese Musik, die angeblich auf eine „Synthese tonaler und atonaler Ausdruckselemente abzielt", erweckt durchaus den Eindruck des Konstruierten, d. h., sie erscheint nicht als Niederschlag eines innerlich Gehörten, sondern als intellektualistische Zusammenkoppelung unvereinbarer Elemente. Zum mindesten ist jede gefühlsmäßige Bindung — sie wird nur gegen Schluß der Ouverture vorübergehend wahrnehmbar — so stark zurückgedrängt, daß sie so gut wie keine Rolle spielt.

Ob man, der neuen Konstellation entsprechend, nächstens auch an Paul Hindemiths Streichquartett op. 32, das kürzlich in Berlin zu hören war, „neuromantische" Züge entdecken wird? Bisher hat sich Madame Polytonalität mit Frau Romantik schlecht vertragen. Indes, die ästhetische „Synthese" hat schon ganz andere Dinge fertig gebracht. (Das Wort Synthese stellt sich bekanntlich immer dann ein, wenn es schlechterdings nichts zu verbinden gibt.)

Wir verlassen für dieses Mal das Gebiet der aufs neue „akkreditierten" Romantik, um im Flug etwa 300 Jahre zu durchmessen. Wir gelangen in eine Zeit zurück, in der weniger ästhetisiert und besser musiziert wurde, in der es die Komponisten insbesondere für selbstverständlich hielten, daß sie zu dem Text, den sie komponierten, ein inneres Verhältnis hatten. (Das soll heute nicht immer der Fall sein.)

In den letzten Wochen hat man sich in Berlin wiederholt des großen deutschen Meisters Heinrich Schütz erinnert. Seine Musik sucht, was Tiefsinn, Kraft und Zartheit, Unmittelbarkeit und Prägnanz der Charakterisierungsfähigkeit angeht, ihresgleichen. Philipp Spitta hat seinerzeit in einem Aufsatz „Händel, Bach und Schütz" darauf hingewiesen, daß dieser größte deutsche Musiker des 17. Jahrhunderts, dem es gegeben war, Kunstformen, die er von den Italienern übernahm, durch tiefgründigen deutschen Geist zu beseelen, eine besonders nahe geistige Verwandtschaft mit Händel zeigt. Es ist ein großes Verdienst Prof. Wolfgang Reimanns, daß er die „Historia des Leidens und Sterbens unseres Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus" von Heinrich Schütz mit dem Chor der „Evangelischen Bachvereinigung" und Roland Hell, Hans Joachim Moser und Bruno Kosubek als Solisten, im originalgetreuen a cappella-Stil eindrucksvoll zur Aufführung gebracht hat. Einige Wochen später unternahm der Jugendchor und die Jugendinstrumentalabteilung der „Berliner Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik" unter Leitung des Prof. Martens eine Aufführung der „Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi" in einer Bearbeitung Walter Simon Hubers. (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche). Die Bedeutung dieser Aufführung, die sich mit Schülern des Instituts als Solisten behelfen mußte, liegt in dem Segen, welcher der heranwachsenden Generation aus der intensiven Beschäftigung mit einer Musik von der Unmittelbarkeit und Empfindungsreinheit der Schützschen Historien erwächst.

In das Kapitel wertvoller Ausgrabungen gehören desgleichen altitalienische und alte deutsche Gesänge in Bearbeitungen von Dr. Georg Göhler, Giacomo Benvenuti, Ary von Leeuwen, A. Favara und anderen, die Maria Pos-Carloforti, von Dr. Georg Göhler vortrefflich begleitet, mit lebendigem Stilempfinden zum Vortrag brachte. Dieser Abend, der in einer wundervollen Kantate „Sfortunato" Alessandro Scarlattis, in einer charakteristischen Arie aus der einst berühmten Oper Cecchina von Piccini, dem Gegner des großen Gluck, und in einem alten sizilianischen Piratengesang „Chi è morto è morto" gipfelte, erhob sich durch sein fesselndes Programm und den Stil des Vortrags hoch über den Durchschnitt der Gesangskonzerte.

Wir kehren von unserem kurzen Ausflug in frühere Jahrhunderte — er hat uns wieder einmal erfahren lassen, wieviel vergessene wertvolle Musik aus alter Zeit heute noch mit voller

Lebendigkeit und Anregungskraft zu wirken vermag — in unsere Tage zurück. Über die große Messe mit Tedeum des bekannten Wiener Opernkomponisten Julius Bittner (Berliner Erstaufführung durch die Bruckner-Vereinigung unter der Leitung von Felix Gatz) kann hier nur mit einem gewissen Vorbehalt berichtet werden, da die Aufführung so mangelhaft war, daß sich ein vollkommen klares Bild von dem Werke nicht in allen Einzelheiten gewinnen ließ. Immerhin kann über den Charakter der Messe ein Zweifel nicht obwalten. Gerade wer dem gesunden, stark mit volkstümlichen Zügen durchsetzten Musikantentum Bittners die größte Sympathie entgegenbringt — es hat sich bekanntlich am glücklichsten und eindringlichsten in seinen Volksopern ausgewirkt — vermag sich bei vielen schönen, eindrucksvollen Einzelheiten über die stilistische Zerfahrenheit seiner Messe nicht hinwegzusetzen. Emil Petschnig hat hier seinerzeit in seinem Bericht über die Wiener Aufführung des Werkes mit vollem Recht auf diesen Grundmangel hingewiesen[1]). Es wird nur wenig Hörer geben, die sich mit dem stark theatralischen Einschlag dieser Messe versöhnen können, der die religiöse Stimmung zeitweilig vollkommen zerstört. Über dieses Grundgebrechen hilft keine, noch so gut gemeinte Apologie hinweg, wie sie in Gestalt eines Aufsatzes von Ernst Kurth — er ist der „Musik" entnommen — dem Programmheft des Konzertes beigefügt war. Wenn Kurth glaubt, für seinen Schützling ein übriges tun zu müssen, indem er diejenigen des „Musikgeschwätzes" bezichtigt, die sich etwa beikommen lassen, an dem Stil der Bittnerschen Messe Anstoß zu nehmen, so genügt es wohl, diese Methode der Bekämpfung gegnerischer Meinungen niedriger zu hängen.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Wie ein Fresko aus dem Quattrocento zu einem modernen, figurenreichen pastosen Ölgemälde verhält sich Licinio Refices „Trittico Francescano" zu Rob. Hegers Oratorium „Das Friedenslied", welch letzteres bereits in verschiedenen Städten Deutschlands gehört wurde, so daß ein weiteres Eingehen auf es sich erübrigt. Jenes wirkt durch quellenden Sologesang, der sich liturgischen Wendungen nicht verschließt, durch Transparenz des Chorsatzes und ein sich sehr zurückhaltendes, etwas stumpffarbiges Orchester eigentümlich, obgleich die Erfindung wenig üppig und originell sowie eine allzugroße epische Breite dem Gesamteindruck eher abträglich ist. Romanischer, gepflegter Geschmack war da künstlerisch wieder einmal im Vorteil gegenüber deutschem Überschwange. Gertrud Förstel, die Herren Maikl und Ettl, der Staatsopernchor und das Sinfonieorchester unter des Komponisten Taktstock verhalfen dem Werke zu einem warmen Erfolge.

Fünf Erst- und Uraufführungen setzte Prof. R. Nilius aufs Programm der außerordentlichen Oratorienvereinsaufführung, aus denen nur Kaminskis „Magnificat" und Rob. Keldorfers Kammerkonzert für Horn (Prof. C. Stiegler) und 10 Soloinstrumente, das mit aus der Männerchorsphäre geholten Motiven frisch von der Leber weg musiziert ist, Erwähnung verdienen. Die Kompositionen der Frau Lio Hans könnte man uns aber endlich einmal vorenthalten.

Mit einer gewaltigen Orchesterrüstung angetan, trat der 26jährige Guido Binkau als Verfasser einer (anscheinend philosophisch-programmatischen) Riesensinfonie erstmals auf den Plan, die ebensosehr namhafte Versiertheit in allen technischen Dingen als mangelnde Inspiration verrät. Millionen Noten können eben den faszinierenden Geist nicht ersetzen, der oft aus wenigen Tönen eines glücklichen Einfalls spricht. Am besten gelang noch das Scherzo. Herrn Binkau dürfte eher der Lorbeer des Kapellmeisters (wie die Wiedergabe der Egmont-Ouverture und von R. Strauß' „Don Juan" zeigte) als der des schaffenden Tonkünstlers grünen.

Was Genie, was Talent ist, lehrte auch das 6. Arbeitersinfoniekonzert in offenkundiger Weise; ersteres vertreten durch Tschaikowskys Variationensatz aus der dritten Orchestersuite, ein

[1]) Z. f. M., Jahrgang 1926, Märzheft: Der Angriff Dr. Ernst Decseys gegen Petschnig aus Anlaß dieser Kritik entbehrte der Berechtigung.

Stück voll von Gedankenblitzen, Leidenschaft und sinnlicher Leuchtkraft, an dem ein ganz fabelhafter Dirigent, Prof. Nicolai Malko aus Leningrad, sein Temperament zur Weißglut entzünden konnte; letzteres repräsentiert durch Mjaskowskys fünfte Sinfonie, die bei diesem Anlasse erstmals außerhalb Rußlands zu vernehmen war. Nette Musik von fast klassischem Zuschnitt, ein bißchen pastoral, ein bißchen pikant, ein bißchen äußerlich lärmend. Gedämpfte Gefühlchen im grauen Kleide der Melancholie, von denen das Wort gilt „Aus den Ohren, aus dem Sinn".

Daß es im Vaterlande Chopins heute mit der Produktion auch nicht besser bestellt ist als etwa in Deutschland, lehrte ein im Anschluß an eine hier etablierte Gemäldeausstellung gleicher Herkunft veranstaltetes „polnisches Sinfoniekonzert" (Leiter: G. Fitelberg), in dessen Mittelpunkte K. Szymanowskis III. Sinfonie stand. Ihr Untertitel „Lied der Nacht" rechtfertigt z. T. ihre völlig auf Klangimpressionen basierte Art, doch hat man dieses, jeglichen festen thematischen Rückgrats entbehrende Musikgallert vor einigen Jahren schon reichlich sattbekommen. Angenehmer wirkten die von seiner Gemahlin hochwertig zu Gehör gebrachten drei „Liebeslieder des Hafis". L. Róžycki schreitet in seiner sinfonischen Dichtung „Anhelli", die Sibirien in traurigen Tönen malt, wegsamere Pfade. M. Karlowicź' A-dur-Violinkonzert folgt den Spuren seiner besten romantischen Vorgänger. Seine Zärtlichkeit und Grazie prädestinieren es geradezu für Geigerinnen, und Irene Dubiskas feinbesaitetes Spiel errang ihm den stärksten Erfolg des Abends. Es gibt, wie man sieht, noch unbekannte dankbare Violinkonzertmusik, so daß den vier bis fünf immer und immer wieder gebrachten standard works füglich einmal einige Schonzeit gewährt werden könnte.

Bei den „Philharmonikern" spielte der einarmige Pianist Paul Wittgenstein R. Strauß' für ihn neu geschriebenes Konzertstück „Panathenäenzug", das die einzelnen Festgruppen als Variationen in Passacagliaform am Zuhörer vorbeiziehen läßt. Die Ausführung bleibt leider hinter der glücklichen Idee zurück. Und mit dem Sedlak-Winkler-Quartett beging er die Uraufführung eines Klavierquartetts von Hans Gál in vier konzisen, trefflich gearbeiteten Sätzen, von denen jeder sein eigenes Gesicht hat; das phantastische Eingangsallegro nicht minder als das prickelnde, originelle Scherzo, das singende Andante oder das in spanischem Tanzfuror dahinwirbelnde Finale. Durch Ausgestaltung des schwierigen Klavierparts für beide Hände würde dem Opus die verdiente weitere Verbreitung gewährleistet werden. Die genannte Vereinigung brachte weiters Nummern aus Karl Hudez' „Gesänge im alten Stil": Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Violen, die durch saubere Faktur und melodischen Reiz sehr bestachen. Wieweit der Autor über Eigenart gebietet, war aus dieser Stilkopie freilich nicht zu entnehmen. Frau Erica Rokita lieh den italienischen Versen P. Metastasios und anderer ihre schöne Stimme. Sie breitete im Verein mit Olga Levko und Elmer v. John auch an einem Kompositionsabende Otmar Wetchys dessen schlichte Weisen zu Klavier und Quartett behaglich vor dem Publikum aus. C. Frühling dagegen setzte einen „Gesang Buddhas" sehr charakteristisch für Baß (O. Wolken) und Blasorchester mit Schlagwerk.

Ein mit stimmlichen und künstlerischen Energien ausgestatteter Sänger, Hellmuth Gunthmar, ringt sich stetig und sicher durch. Kaum gekannte umfangreiche Schubertgesänge (darunter der kraftvolle „Zürnende Barde"), Balladen von O. Loewe und Plüddemann („Grab im Busento", „Ode an die preußische Armee") am ersten, zeitgenössische Komponisten (Jos. Riese: „Abschied", „Barken", Artur Perles: vier äußerst interessante, wertvolle „Narrenlieder" auf Bierbaumsche Dichtungen, und K. Rausch) am zweiten Abend, kündeten von einem wohlgeschulten Bariton, von durch prägnante Aussprache unterstütztem vertieftem Vortrage und dem Willen, die bequeme Heerstraße zu meiden. Der mitwirkende Pianist Kurt Nemetz-Fiedler war dagegen ein lebendes elektrisches Klavier.

Ein ausgesprochenes Geigertalent debütierte in Ada Justh, der von Meister Sevčik eine bereits hochentwickelte Technik, von Mutter Natur aber Temperament und ein starkes, unverkümmertes Empfinden mit auf den Weg gegeben wurde. Beides fand in Paganinis D-dur-Violinkonzert, in Wieniawskis „Faust-Fantasie" und in mehreren kleineren Stücken reichlich Gelegenheit, sich zu entfalten. Man kann der jungen Künstlerin ein hoffnungsvolles Horoscop stellen.

Schließlich sei des sinnigen Unternehmens der „Gesellschaft der Musikfreunde" gedacht, zum Gedächtnis an das vor 100 Jahren am 28. März 1828 stattgehabte erste und einzige Konzert Franz Schuberts, es am selben Tage, zur selben Stunde mit genau demselben Programme zu wiederholen. Ein merkwürdiges Gefühl wehmütiger Rührung beschlich einen da und ein gewisses Erstaunen ob der damals getroffenen Wahl, ist doch manches von dem Gespielten inzwischen mit mehr oder weniger Recht in den Orkus des Vergessens gesunken. Nur das Es-dur-Trio strahlt als Juwel mit unvermindertem Glanz aus jenen Tagen in unsere Zeit. Heute ließ Manowarda die Lieder erschallen, wie nur je der Sänger Vogl sie gesungen haben mochte. Rosette Auday, Herr Gallos, das Rosé-Quartett, der Frauenchor des Singvereins, der W. Männergesangverein gaben ihr Allerbestes bei dieser seltenen Feier, die Erika Wagner mit einem aus A. Wildgans' Feder stammenden Prolog stimmungsvoll einleitete.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Unsere Musikbeilage ist dieses Mal ein ordentliches Füllhorn. Zuerst entspringt ihm ein bis dahin unbekannt gebliebenes Frühlingslied von J. G. Naumann, des einstigen berühmten Dresdner Komponisten und Kapellmeisters, ein Lied, so frisch und frühlingsfroh, daß man des didaktischen Zwecks der Worte sich kaum bewußt wird und, so dies geschehen, ihn nicht einmal missen möchte. Das Lied dürfte sich auch vielleicht gerade einen Platz in unsern Schulbüchern erobern.

Um so ernster ist das Lied Vöglein Schwermut, das den hallischen Komponisten Hans Kleemann zum Verfasser hat. Sowohl Gedicht wie seine musikalische Fassung sind ergreifend. Die Melodie, meist in langen Noten, hat etwas Starres, die Dissonanz auf „todes" (7. Takt) möchte durch Mark und Bein gehen, die weit sich dehnenden Tonleitergänge im Klavier, gleichsam alle Höhen und Tiefen der Welt umfassend, sind ebenso sinnig wie musikalisch schön, welch letzteres in noch erhöhtem Maße von der fast an Bachsche Präludien gemahnenden Begleitfigur im Mittelteil des Liedes zutrifft. Man bemerke, wie sich im Schluß die beiden Themen vereinen: Wohl kein Zweifel, ein neueres Meisterlied.

Und nun zum Schluß noch ein kleines Klavierstück, das der Komponist, der Domorganist Wilhelm Trenkner in Merseburg, mit Fug und Recht Melodie nennen durfte. Sehr innig und zugleich intensiv, aufs schönste geformt, mutet es in seinem Ausdruck wie ein Gruß Robert Schumanns an, und wir denken, daß man sich einen derartigen Gruß wohl einmal gefallen lassen kann, zumal bei einem derart fein geschliffenen Klaviersatz.

Über die Bilder „Die Villa Tartini" verbreitet sich der Aufsatz Wenzls „Auf Tartinis Spuren". Zu dem Brahms-Bild schreibt Dr. K. Geiringer:

Brahms im Kreise seiner Freunde. (Phot. Eugen Miller von Aichholz, 7. Mai 1894). Im Gegensatz zu Bruckner und Hugo Wolf, denen nur wenige Getreue, zumeist aus der jüngeren Generation Gefolgschaft leisteten, stand Brahms in seinen letzten Lebensjahren im Mittelpunkt eines Kreises, dem nahezu alle Männer angehörten, deren Namen im Wiener Musikleben Klang und Geltung besaßen. Eine Gruppe der Freunde und Verehrer des Meisters hat der Sohn des bekannten Wiener Industriellen Viktor Miller von Aichholz, dem wir noch zahlreiche andere Brahmsphotographien verdanken, im Bild festgehalten. Von links nach rechts stehen: Ignaz Brüll (bekannt durch die früher viel gespielte Oper „Das goldene Kreuz"), Anton Door (ausgezeichneter Pianist und Professor am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde), Joseph Gänsbacher (Sohn des Komponisten und Freundes von Weber und Meyerbeer, Johann Gänsbacher; Joseph Gänsbacher, dem Brahms' Cellosonate op. 38 gewidmet ist, war Gesangslehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde), Julius Epstein (gleich Door ein hochgeschätzter Klavierpädagoge am Wiener Konservatorium), Robert Hausmann (vorzüglicher Cellist, Mitglied des Joachim-Quartettes), Eusebius Mandyczewski (Komponist und angesehener Musikhistoriker, hochverdient um die Herausgabe der Werke Schuberts, Haydns und Brahms). Von links nach rechts sitzen: Gustav Walter (hervorragender lyrischer Tenor an der Wiener Hofoper und Konzertsänger), Eduard Hanslick (bekannter Musikkritiker und Ordinarius der Musikwissenschaft an der Wiener Universität, berühmt durch seine ästhetische Abhandlung „Vom musikalisch Schönen" und — seine leidenschaftliche Fehde gegen Wagner), Brahms und Richard Mühlfeld (ausgezeichneter Klarinettist, der Brahms die Anregung zur Komposition des Klarinettentrios und Klarinettenquintetts gab).

Das Lichtbild, welches Eigentum des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist, wurde hier mit freundlicher Bewilligung des Herrn Archivars, Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski erstmalig veröffentlicht.

Dr. Karl Geiringer.

Neuerscheinungen

Walter Blobel: Das Geigen- und Bratschen-Spiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten (Bogenführung und linksseitige Spieltätigkeit). 8⁰, 190 S. Selbstverlag Bonn a. Rh. 1928.

R. Imhofer: Grundriß der musikalischen Akustik für Konservatorien und verwandte Lehranstalten. 8⁰, 141 S. und 40 Abb. im Text. Curt Kabitzsch Verlag, Leipzig 1928.

Carl G. Pils: Repetitorium und Leitfaden der Harmonielehre. 8⁰, 116 S. mit Notenbeisp. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1928.

Dr. Hertha Wien-Claudi: Zum Liedschaffen Carl Phil. Em. Bachs. 8⁰, 84 S. mit Notenbeisp. Gebrüder Stiepel Verlag, Reichenberg 1928.

Hans Klotz: Neue Harmoniewissenschaft. Die Überwindung der dualistischen Theorie; die Tonwelt der kommenden Generationen. 8⁰, 73 S. mit Notenbeispielen. Robert Noske, Universitätsverlag, Borna-Leipzig 1927.

Albert Kranz: Übungen für den Gesangsunterricht. 8⁰, 101 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1928.

Meister der deutschen Musik in Briefen, herausgeg. von H. Brandt. 8⁰, 448 S. Wilh. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen b. München 1928. — Diese in der bekannten Reihe „Bücher der Rose" erschienene Briefsammlung berücksichtigt die Meister Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner. Händel fehlt leider. Die Briefauswahl ist mit Einsicht und Sachkenntnis vorgenommen, so daß gerade auch der weniger vertraute Leser ein wirkliches Charakterbild des betreffenden Meisters erhält. So geben z. B. die Briefe Glucks einen guten Begriff von dessen besonders gearteter Kunstanschauung, auch bei Mozart erfährt man sowohl über sein Menschliches als auch Künstlerisches das Notwendige usw. An der Spitze eines jeden, dem jeweiligen Meister gewidmeten Abschnitts steht eine kurze Biographie (bei Bach z. B. die von K. Ph. E. Bach und Agricola erzählte) sowie das Bild des betreffenden Meisters mit Namen- und kurzem Notenfaksimile. Register und Literaturnachweis ergänzen den geschmackvollen und billigen Band (Mk. 4,—), den wir bestens empfehlen können.

Der Musikfreund. Ein Berater und Führer durch den Musikunterricht in den Volks-, Mittel- und höheren Schulen Niederdeutschlands von L. Denkert, R. Tonner, Otto Witt. II. Band. 8⁰, 368 S. Ausgabe f. Lehrer. Heliand Verlag, Kiel 1927.

Die Schubertianer. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. 72 S. mit zahlreichen Bild- und Notenbeigaben von Bernhard Paumgartner. Wiener Philharm. Verlag, Wien 1928. — Dieses reizende kleine Werkchen, das den bekannten Schubertforscher O. E. Deutsch zum Herausgeber hat, enthält an erster Stelle einen hübschen Aufsatz über „Die Schubertianer", wohl aus der Feder Paumgartners. Es folgt einiges Wenige aus den Tagebüchern und Aufzeichnungen der „Schubertianer", dann aber eine Reihe Musikbeigaben von Schubert, so die „5 Atzenbrugger Deutsche", verschiedene Widmungsstücke, ein unbekanntes Adagio und Lieder (Texte von Hüttenbrenner, Schober, Mayrhofer), alles in diesem Zusammenhange persönliche Dokumente des Schubertkreises. Den Schluß bilden 20 vortreffliche Wiedergaben Schuberts und seiner Freunde, des Lebens und Treibens der Schubertianer und der Stätten ihrer Zusammenkünfte nach bekannten und weniger bekannten zeitgenössischen Originalen von Schwind, Kupelwieser, Rieder, Teltscher, Kriehuber u. a. Alles in allem: eine intime und geschmackvolle Festgabe, die Schubertfreunden viel Freude machen wird.

Werner Kulz: Beethoven. Eine Biographie in 72 Bildern. Bildband für Lichtbilder, dazu 20 S. erklärender Text. Lichtbilddienst, Dresden-A., Rietschelstraße 14. — Für populäre Schul- und Vereinsveranstaltungen zu empfehlen. Unter den Bildern vermißt man — da Neefe, Albrechtsberger, Salieri abgebildet sind — immerhin dasjenige J. Haydns.

Heinrich Kralik: Christus am Ölberg, Oratorium von Beethoven. Text von Fr. X. Huber mit einer Einführung, erläuternden Anmerkungen und zahlreichen Notenbeisp. 24 S. Nr. 5 der Oratorientextbücher der Tagblatt-Bibl. Steyrermühl-Verlag, Wien I, Wollzeile 20. — In gleicher Weise erschien als Nr. 4 die Matthäuspassion von Bach. — Diese „Führer" sind für das breite Publikum bestimmt,das auf befriedigende Weise über das im Augenblick der Aufführung wissensnötige Historische und Musikalische des betreffende, Werkes unterrichtet wird.

Musik im Leben. Ein Jahrbuch der Volkserneuerung, herausgeg. von E. Jos. Müller. 184 S. und gesondert 12 Musikbeil. in einem Heft. 3. Jahr. 1927. Führer-Verlag, M.-Gladbach. — Die frische, für breiteste Musikkreise bestimmte Zeitschrift hat ihren letzten Jahrgang in Buchform herausgegeben, und da auch gute Musikbeilagen nicht fehlen, rundet sich das Ganze zu einem hübschen Bande.

Walther Vetter: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. Heft 1181 des Pädagogischen Magazins. 8⁰, 39 S. Langensalza, H. Beyer und Söhne, 1928.

August Göllerich: Ein Lebens- und Schaffens-Bild. Nach dessen Tode ergänzt und herausgegeben von Max Auer. Bd. II. Teil 1 und 2. 8⁰, I. 390 S., II. 258 S. Musikbeil. teilw. in Faksimile. Deutsche Musikbücherei, Bd. 87. G. Bosse, Regensburg 1928.

Wilhelm Fischer: Beethoven als Mensch. Bd. 63 der deutschen Musikbücherei. 8⁰, 316 S. Ebenda 1928.

N. A. Rimski-Korssakow: Chronik meines Lebens (1844—1906). Übersetzt von Dr. O. v. Riesemann. Gr. 8⁰, XVII u. 302 S. Deutsche Verlagsanstalt, Berlin und Leipzig 1928.

Robert Haas: Die Estensischen Musikalien. Mit einer Einleitung. Mit Unterstützung der deutschen Gesellschaft für Wissensch. u. Kunst in Prag. Gr. 8⁰, 232 S. G. Bosse, Regensburg 1927. — Es handelt sich um den Katalog der Musikaliensammlung des berühmten Estensischen Kunstbesitzes in Wien, mit teilweise einmaligen Werken vor allem aus der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts.

Besprechungen

HEINRICH SCHENKER: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch, Band II. 8°, 216 S. Drei Masken-Verlag, München.

Schenker hat seine Lehren von der Stimmführung und dem „Stufengang" in umfangreichen Werken dargestellt. Er hat in textkritisch äußerst sorgfältigen Ausgaben vorwiegend Beethovenscher Werke bereits eingehende analytische Untersuchungen geboten. Diese setzte er, anfangs in zehn, unter dem Titel Tonwille erschienenen Heften und seit 1925 in dem hier angezeigten Jahrbuch fort.

Ich habe mich zu Schenkers Bestrebungen früher so oft und eingehend geäußert, daß ich mich hier kurz und nur zusammenfassend halten darf. Ich erkannte Schenkers heiligen Eifer, der oft zum Übereifer ward, an, ebenso seine bohrende Sorgfalt der Arbeit, hinter der ich nicht selten Engsichtigkeit und Enghörigkeit spürte. Ich mußte und muß seine Überordnung des nur metrisch linearen Tonraumbewußtseins über das rhythmisch-tektonische Organisieren ablehnen, wie auch das Fehlen einer Tonfolgegliedbaulehre in seinem System. Dieses Manko erscheint mir um so rätselhafter, als Schenkers Einwendungen gegen die neuere Tonkunst am überzeugendsten durch den Nachweis der Verwilderung im Tonfolgebauen zu erhärten wären.

Auch diese Arbeiten hier sind, wie fast alles von Schenker, nicht leicht eingängig. Er schreibt zu heftig und zu hastig. Diejenigen Aufsätze, welche die Zergliederung von Meisterwerken (Bach, Mozart, Haydn) oder eines Gegenbeispiels (Regers Bach-Variationen op. 81) geben wollen, sind übrigens keine Abhandlungen zum Lesen, sondern Kommentare beim Durcharbeiten der Werke, was nur für Schenkergläubige etwas ist. Der Aufsatz über das Organische der Sonatenform sprach mich vielfach überzeugend an. Unter dem Schlußabschnitt „Vermischtes" wird eine bunte Folge von Gedanken über die Kunst und ihren Zusammenhang mit dem Allgemeinbewußtsein, teils von Schenker, teils von Denkern und Künstlern geboten, in der man mit Teilnahme liest.

J. H. Wetzel.

HEINRICH KOSNICK: Lebenssteigerung. 8°. 180 S. Delphin-Verlag, München 1927.

Kosnick hat das „Gesetz der synthetischen Anatomie" gefunden, wonach das System der unserm Willen unterworfenen quergestreiften Muskulatur, Herz, Zwergfell u. a., des menschlichen Körpers aufgebaut ist.

In der wissenschaftlichen Anatomie und Physiologie habe man „den Fehler gemacht, die betreffenden Muskeln nur auf ihre äußere Funktion hin zu untersuchen, ohne sich die Frage zu stellen, was bei Zurückhaltung der Bewegung trotz bewußtwillensgemäßer Innervation erfolgen würde". Die bei dem notwendigen Widerspiel von Streckern und Beugern entstehende Spannung, die uns durch den „neuen", den „Kunstsinn" in feinsten Abstufungen wahrnehmbar wird, bildet ein grundlegendes Problem für die gesamte musikinstrumentelle und gesangliche Technik. Wie wir auf gleichem Wege den fast verlorenen Kontakt mit der eigenen Natur wiedergewinnen und diese damit vermittelst des Willens und des Erkennens zu erhöhter aufbauender Tätigkeit anregen können, versucht der Verfasser eingehend darzustellen.

Im besten Sinne ein modernes Buch. Die vielen Wissenschaftsgebiete (Medizin, Theologie, transzendentale Philosophie, Mystik, Politik usw.), die der Verfasser berührt, um seine Auffassung zu fundieren, werden es manchem nicht leicht machen, das an sich sehr klar geschriebene Buch zu lesen.

Heinitz.

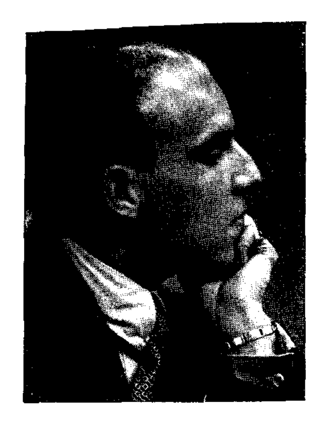
GUSTAV GÜLDENSTEIN: Theorie der Tonart. Verlag Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart.

Güldenstein unternimmt den Versuch, die Musik in das kosmische Gravitationsgesetz hinein zu zwängen: Jeder Ton gravitiert als Dominante zu einem anderen Ton, der seinerseits wieder Dominante wird. Simon Sechter und zum Teil Ernest Britt erscheinen hier in anderer Form. Güldenstein gibt zu, daß sein Gravitationskreis sowohl zwischen f und h, als auch zwischen fis und b einen (also doppelten) „Bruch" aufweist, mit dem man sich „abfinden" müsse! Auf diesem unmöglichen Fundament baut er seine Theorie der Tonart auf und sieht sich zu dem Geständnis gezwungen: „Der zu behandelnde Stoff läßt eine Darstellung in der Art der Mathematik oder der Logik nicht zu". Auch sagt er an mehreren Stellen: „Die Akustik kann für die Musik nichts beweisen und nichts widerlegen." Ferner: Der Zusammenhang zwischen bestimmten musikalischen Formen und bestimmten akustischen Formen sei ein metaphysisches Problem und er warne davor, „daß man glaubt, aus akustischen Erscheinungen Konsequenzen für die Musik ziehen zu können." Das dürfte genügen. Mathematik, Logik und Akustik, ohne die niemals eine Musiktheorie möglich ist, lehnt er ab. Das aus der rein körperlichen Welt herübergenommene Gravitationsgesetz aber soll eine brauchbare Grundlage zur Erklärung musikalischer oder sogar „metaphysischer" Probleme abgeben! Das ganze Buch ist eine einzige phantasievolle Phrase, die weiter keinen Schaden anrichten wird, weil sie das zu Beweisende von vornherein als durch die Erfahrung



Prof. Dr. Arthur Seidl †

Geboren am 8. Juni 1863 zu München
Gestorben am 11. April 1928 zu Dessau



Ernst Krenek



Richard Strauß



Arnold Schönberg

BAND 18 19

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

PROF. DR. ARTHUR SEIDL †

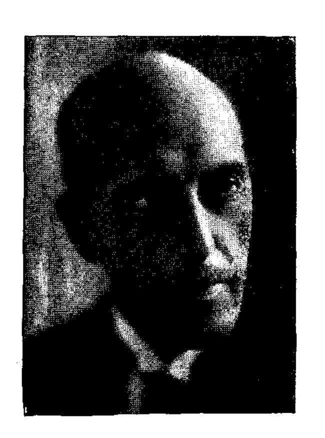
Neuzeitliche Tondichter

und zeitgenössische Tonkünstler

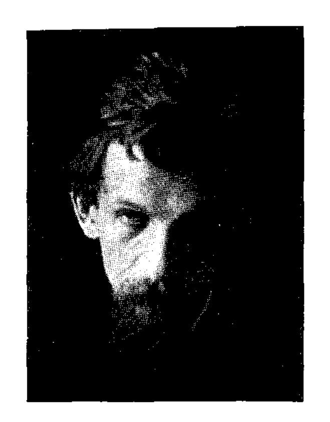
8° Format, 2 Bände mit je 400 Seiten und 50 Bildertafeln. / In Pappband je M. 5.–, in Ballonleinen je M. 7.–

GUSTAV BOSSE VERLAG

REGENSBURG



Max von Schillings



Hans Pfitzner



Erich Wolfgang Korngold

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

bestätigt hinstellt (petitio principii), die Theorie nach der Praxis formt und darum mit der Praxis übereinstimmt. Prof. Jos. Achtélik.

Dr. ADOLF MOLL: Singen und Sprechen. 18°. 180 S. Verlag Philipp Reclam, Leipzig.

Das Büchlein sei allen Sängern und Gesanglehrern warm empfohlen. Sein Untertitel lautet: „Die natürliche Stimmbildung nach Bau und Tätigkeit der Stimmorgane." Dieser Satz ist für die Gesangspädagogik äußerst wichtig und charakterisiert die Gewissenhaftigkeit, mit der der Verfasser seine Aufgabe zu lösen versucht. Auch dem Laien vermag die anschauliche Beschreibung der beim Sprechen und Singen in Tätigkeit tretenden Organe einen klaren Einblick in diese so kompliziert erscheinende Materie zu verschaffen.

Dr. Moll tritt — immer unter Bezugnahme auf die natürlichen Funktionsfähigkeiten der Stimmorgane — ausdrücklich für eine einfache, natürliche Stimmbildung ein. Die Stimmbildner dürfen sich nicht in unhaltbaren phantastischen Lehren ergehen (wie es leider zum Schrecken und Schaden der armen Gesangbeflissenen oft der Fall ist), sondern sollen ihrer so wichtigen Aufgabe mit den nötigen Kenntnissen der Stimmorgane und ihren natürlichen Funktionen gerecht zu werden versuchen. Dann werden nach Ansicht des Verfassers die ihnen anvertrauten Stimmen frisch und gesund bis ins hohe Alter bleiben. Den Studierenden besonders willkommen werden Dr. Molls streng physiologischen Ausführungen über die verschiedenen Stimmregister sein. Befremdend wirkt dagegen die Behauptung, daß Frauen nie das reine Bruststregister gebrauchen sollen, selbst nicht einmal die Altistinnen. Letztere höchstens dann, wenn sie „komisch" wirken wollen! — Sehr interessant und anschaulich wirken dagegen die Beobachtungen, die Dr. Moll mit Kehlkopfspiegel und Kymographion gewonnen hat. Er unterscheidet einen harten, einen leisen und gehauchten Ansatz. Den leisen Stimmansatz sollte er aber logischerweise lieber den weichen nennen, wie es allgemein üblich ist. H. M.

SSABANEJEW: Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearbeitet mit einem Vorwort und einem Nachtrag versehen von Oskar von Riesemann. (Mit 12 Abbildungen.) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ssabanejew betrachtet die Musik als Teil der Gesamtkultur des Volkes. Er legt daher weniger Wert auf Mitteilung von Daten und vollständige Aufzählungen, vielmehr kommt es ihm darauf an, den innigen Zusammenhang nachzuweisen, der zwischen dem musikalischen Schaffen und der inzwischen zusammengebrochenen Gesellschaftsordnung besteht. Beginnend mit der alten patriarchalischen Zeit, da das Volkslied seine Blüteperiode hatte, führte er bis an die Schwelle der Gegenwart. Für die jüngste Zeit ist die Geschichte durch Riesemann ergänzt, der ja einer der besten Kenner der russischen Musik ist. Er hat auch sonst noch wertvolle Mitteilungen hinzugefügt, deren Kenntnis für den deutschen Leser nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, und u. a. auch insbesondere den Abschnitt über die Kirchenmusik vervollständigt.

Ssabanejew selbst ist zugleich Historiker und Praktiker. Als Komponist vertritt er eine stark nach links gewandte Richtung. Daß er außerdem reine Mathematik studiert hat, ist für seine Betrachtungsweise bedeutungsvoll. Sie ist von strengster Logik und strebt nach äußerster Objektivität. Wie der Bearbeiter hierzu bemerkt, geht er in dem Bestreben, nicht nach irgend einer Richtung hin voreingenommen zu erscheinen, bisweilen mit ungewöhnlicher kritischer Schärfe gegen einzelne Meister vor, so daß er gerade durch das Verlangen nach Erkenntnis auf Grund reiner Sachlichkeit zu Ergebnissen gelangt, die zum Widerspruch reizen. Aber schließlich ist es ja nicht der Endzweck einer Musikgeschichte, deren Gegenstand uns teilweise noch sehr nahe steht, endgiltige Werturteile abzugeben, sondern zur eignen Beschäftigung und der darauf gegründeten Bildung einer selbständigen Ansicht anzuregen. Und gerade darin erweist sich das Buch, das sich von verschwommener Ästhetik grundsätzlich fernhält, als ungemein wertvoll. Eine willkommene Beigabe sind zwölf authentische Bildnisse russischer Musiker (von Glinka bis Strawinsky). Dr. H. Kl.

HEINRICH SCHÜTZ, „Auferstehungshistorie", Neuausgabe in Partitur und Stimmen durch W. S. Huber. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Eine hochbedeutsame Veröffentlichung! Die Größe H. Schützens wird immer unbegreiflicher, und gerade in unseren Tagen schickt er sich an, als Vokalkomponist speziell für die evangelische Kirche einem S. Bach den Rang streitig zu machen. Ohne Zweifel „liegt" Schütz heute vielen Menschen mehr als Bach (NB. der Vokalkomponist!), was m. E. zum erheblichen Teil in der Textfrage begründet ist. Indes, wozu vergleichend abwägen, — freuen wir uns, daß uns neben Bach noch ein zweiter Großmeister geschenkt wird! Die Auferstehungshistorie, umfangreicher und in den Mitteln anspruchsvoller als des Meisters Matthäuspassion, ist — obwohl fast ein halbes Jahrhundert älter als diese — von der gleichen dramatischen Lebendigkeit erfüllt, deren Gewalt jeden Hörer unmittelbar ergreift. Es ist unmöglich, die Fülle der genialen, z. T. geradezu unerhört kühnen Einzelheiten aufzuzählen, als deren großartigste etwa nur der explosive Chorsatz „Der Herr ist . . . Simonis erschienen" erwähnt sei. In einem Wort gesagt: Das Werk lebt, und es wird leben! — Die Einrichtung für

den praktischen Gebrauch ist von vorbildlicher Sorgfalt und zeugt von liebe- und verständnisvollem Eindringen in alle Einzelheiten, scharfem Erfassen des Wesentlichen, Sinn für das praktisch Notwendige. Ein umfangreiches Geleitwort führt in Aufbau, Stil und Wiedergabemöglichkeiten des Werkes ein. Wahrlich, bequemer kann es einem nicht gemacht werden! Möchte in der Osterzeit des nächsten Jahres allenthalben Schützens Osteroratorium Ausführende und Hörer begeistern!

Domorganist E. Zillinger-Schleswig.

ITALIENISCHE VOLKSLIEDER — SÜDSLAWISCHE VOLKSLIEDER. In: Das Lied der Völker. Ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen herausgegeben von Heinrich Möller. Mainz, Schott & Söhne.

Auf diese treffliche Sammlung sei bei Erscheinen zweier neuer Hefte wieder angelegentlich hingewiesen. Sie gehört zu den echten Mitteln, daß die Völker untereinander sich verstehen lernen, und vielleicht ist es besonders das aus Volksliedern immer wieder sprechende Leid, das die Menschen miteinander verbindet. Die beiden vorliegenden Hefte mit über 100 Liedern werden zudem besonderer Teilnahme begegnen, das italienische aus den Gründen, die Heinrich Möller, der ausgezeichnete Herausgeber der ganzen Sammlung, in seinem vor einem Jahr in der ZfM. erschienenen Aufsatz über den Tasso-Gesang entwickelt hat: daß man das eigentliche italienische Volkslied bei uns gar nicht wirklich kennt. Hier wird nun eine schöne Auswahl des Besten geboten, von dem man manches schon deshalb kennen sollte, um vor allem die frühere opera buffa verstehen zu können. Trotz zahlreich Lastendem und Traurigem befindet man sich in einem Sonnenland, im Gegensatz zu dem südslawischen Heft, bei dem die Schattenseite überwiegt. Die Sammlung vereinigt slowenische Volkslieder, deren Melodien deutschen Ursprung haben, kroatische der verschiedenen Landschaften, serbische und bulgarische, von denen die letzteren ihres östlichen Einflusses wegen für uns besonders interessant sind, sowohl melodisch wie rhythmisch. Möller, künstlerisch und wissenschaftlich voll ausgerüstet, hat den Wert der Sammlung noch im besonderen durch seine Vorworte und zahlreiche Anmerkungen gehoben, die Bearbeitungen haben vielfach originalen künstlerischen Wert. —s.

J. BRAHMS: Violinsonate op. 78 und Klaviertrio op. 101. Revisions-Ausgabe Ossip Schnirlin. Verlag N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Die neue Simrocksche Brahms-Ausgabe, von der uns hier einige Proben vorliegen, wird vielen sehr willkommen sein. Sie enthält Metronom-Bezeichnungen, Fingersätze, Bogenstriche usw., ferner sind manche Stellen durch bequemere Schreibart erleichtert, überhaupt sind alle Bequemlichkeiten vorhanden, die einer weiteren Verbreitung der Brahmsschen Kammermusikwerke förderlich sein können. — s.

WÜLLNER: Der 98. Psalm, Op. 17. Für Männerchor, Soli und Orchester. N. Simrock, Berlin.

Dankbar, wie selten ein Werk, für leistungsfähige Männerchöre. Nicht etwa, weil Wüllner mein Lehrer war, sondern weil 1. Wüllner ein Chortechniker allerersten Ranges und, trotz seiner Mendelssohngefolgschaft, ein Mann mit eigenen Ideen war, und weil 2. nur wenige größere Werke geistlichen Charakters für Männerchor mit Orchester vorhanden sind. Diese Gesichtspunkte werden wohl auch Lendvai zur Neuherausgabe dieses Psalmes veranlaßt haben, denn was hätte sonst Lendvai mit Wüllner gemein? Wenn aber Lendvai für Wüllner eintritt, dann auf! ihr Männerchöre! Es wird sich lohnen!

Prof. Jos. Achtélik.

J. HAYDN: Ausgewählte Sonaten und Stücke. Neue Phrasierungsausgabe in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Willy Rehberg, Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Klavierpädagogen werden es begrüßen, hier eine Auswahl berühmter Stücke aus den Haydnschen Klavierwerken in sehr sorgfältiger Bearbeitung vorgelegt zu bekommen. Die Auswahl enthält nicht nur 9 der schönsten und für Haydns Entwicklung wichtigen Klaviersonaten, sondern auch die f-moll-Variationen, eine C-dur-Fantasie und ein G-dur-Capriccio. Der Bearbeiter Willy Rehberg ist der bekannte Pianist und Lehrer am Stuttgarter Konservatorium, der gegenwärtig im gleichen Verlag eine Gesamtausgabe der Schubertschen Klaviersonaten erscheinen läßt. Papier und Druck der Sammlung sind lobenswert. W. W.

Kreuz und Quer

Zwei unbekannte Frauenbriefe über Richard Wagner

1. Von Minna Wagner, geb. Planer

Auf Drängen seiner Frau Minna und Liszts war Wagner Anfang Februar nach Paris gereist, um eine Aufführung der Ouvertüre zu Rienzi und zu Tannhäuser zu betreiben. Seine Bemühungen waren vergeblich. So folgte er denn am 14. März der dringenden Einladung der Frau L., einer begeisterten Verehrerin seiner Werke, nach Bordeaux. Bald nach seiner Ankunft eröffnete ihm diese zu seiner größten Freude, daß sie gemeinsam mit Frau Julie Ritter sich für sein gesichertes Auskommen in den nächsten Jahren verbürge. Vier Wochen blieb Wagner in Bordeaux, bis er sich durch den nicht ohne sein Verschulden hervorgerufenen Zwist des Ehepaares L. und durch den ihn zur Pflicht mahnenden Brief seiner eigenen Frau gezwungen sah, nach Paris zurückzukehren. Von hier teilte er seiner Freundin mit, daß er sich von seiner Frau trennen und eine Reise nach Griechenland oder Kleinasien unternehmen wolle. Frau L. erwiderte, sie sei zu dem gleichen Schritte entschlossen und stelle sich unter seinen Schutz. Diese peinliche Überraschung veranlaßte Wagner zunächst sich „in eine nicht weit abliegende Einsamkeit zurückzuziehen“. So begab er sich nach Montmorency und sah sich dort nach einem „bescheidenen Versteck“ um. Doch schon nach einer Woche schreckte ihn die Nachricht eines Freundes aus Paris auf, seine Frau sei angekommen, um ihn aufzusuchen. Wagner entzog sich einer Begegnung mit ihr, indem er sofort nach Genf abreiste.

Dies zum Verständnis des folgenden völlig der Wahrheit entsprechenden Briefes, den Wagners Gattin an E. G. Anders aus Bonn, Beamten der kgl. Bibliothek in Paris richtete, welchen gleich dem ebenfalls in der französischen Hauptstadt lebenden Maler Kietz aus Dresden seit dem Jahre 1839 innige Freundschaft mit dem Wagnerschen Ehepaar verband. S. R.

Zürich d. 12. Juni 50.

Mein teurer Freund!

Kaum weiß ich, womit ich mein Schreiben an Sie beginnen soll u. wo Worte der Entschuldigung finden, daß ich so spät erst Ihnen für die liebende Teilnahme, die Sie mir auf so wohltuende Weise während meiner Anwesenheit in dem verhängnisvollen Paris zuteil werden ließen, von ganzem Herzen danke. Aber gewiß, es war mir nicht möglich auch nur fünf zusammenhängende Zeilen zu schreiben u. ist es vielmehr noch; dennoch, mag es ausfallen, wie es will, ich baue auf Ihre Nachsicht u. freundlichste Entschuldigung.

Nachdem ich von Paris zurückgekommen, erhielt ich von Wagner einen Brief von Genf, worin er mir den plötzlichen Entschluß seiner großen Reise nach dem Orient u. Griechenland mitteilte[1]), was Sie wahrscheinlich auch von Freund Kietz wissen werden, der ebenfalls diese Nachricht von Wagner erhalten hatte. Wagner sagt nur in seinem Brief, daß er jetzt dem modernen Europa für längere Zeit den Rücken kehre, mit dem er nichts zu tun haben wolle; er könne nur in fremden Klimaten körperlich sowie geistig gedeihen u. gesunden. Spricht noch von einem möglichen Wiedersehen, doch auch von Scheidung — wünscht, daß ich ihm nicht böse sei, er könne nicht anders, es wäre so besser für ihn, für mich; wünscht auch noch, daß ich ihm ein freundliches Lebewohl sagen sollte usw. Ich habe seinen Wunsch erfüllt u. ihm, ohne im geringsten einen Vorwurf über seine Abscheulichkeit gegen mich zu machen, nach Marseille geschrieben, von wo aus er am 7. v. M. mit einem englischen Schiffe reisen wollte.

Gleichwohl erhalte ich vor zwei Tagen einen anonymen Brief aus Bordeaux[2]), in dem man

---

[1]) Brief vom 4. Mai 1850, s. Richard Wagner und Minna Wagner, Bd. I, S. 76ff.
[2]) Von der Mutter der Frau L.

mir sagt, daß Wagner ein Liebesverhältnis mit einer dortigen verheirateten Frau angeknüpft hätte , die er schon aus Frankreich hatte entführen wollen, sei auch ein zweitesmal versteckt in Bordeaux gewesen vom 10. bis 18. Mai, diese Frau habe aber selbst Bedenken getragen, endlich auch haben es Polizeimaßregeln vereitelt. Man ersucht mich, die Mittel zu ergreifen diesem unsinnigen Treiben Wagners, der auf jeden Fall auf eine gänzliche Scheidung dringen würde, ein Ziel zu setzen, da er sich, jene Familie u. mich höchst unglücklich machen würde.

Sie wissen, mein liebster Freund, was für dummes Zeug in der Welt geschwätzt wird, aber sonderbar ist es, daß man mir nach meiner Zurückkunft hier dasselbe sagte, u. man gar nicht recht an seine orientalische Reise glaubt; ich selbst glaube nicht mehr daran, sondern daß er in Lausanne heimlich auf der Lauer liegt, wenigstens hat man mir hier neuerdings berichtet, es wird darüber bald Aufschluß erfolgen müssen.

Mein lieber Anders! Sie können glauben, daß ich in den Tod betrübt bin, auch noch das von meinem Mann erleben zu müssen!! für den ich einstens mein Leben wagte —. Fast möchte ich an eine Vorsehung zweifeln; wie wäre es sonst möglich, daß solche Schändlichkeiten geschehen durften! — Sobald ich wieder etwas Bestimmtes weiß, werde ich es Ihnen mitteilen. Schreiben Sie mir recht bald, ich werde darin einigen Trost finden, zu wissen, wie es Ihnen geht.

Leben Sie wohl u. vergessen Sie nicht
Ihre
unglückliche, treue Freundin Minna.

Die herzlichsten Grüße von meiner Schwester Natalie begleiten dieses Schreiben.
Meine Add. in Enge am Abendstern bei Frau Hirzel."

In Genf wurde Wagner von dem Sohne der Frau Julie Ritter erwartet, der ihn nach einem Besuche bei Frau Minna beredete, nach Zürich zurückzukehren.

2. Von Mathilde Wesendonck

Der Brief ist an Otto Leßmann, Herausgeber der Allg. Deutschen Musikzeitung, gerichtet. Seine Urschrift besitzt die Münchener Stadtbibliothek, mit deren gütiger Erlaubnis er veröffentlicht wird.

Hochgeehrter Herr!

Empfangen Sie herzlichsten Dank für Ihre freundschaftliche Vermittlung in einer so unerquicklichen Angelegenheit, als sie hier vorliegt. Es ist wahrlich ein trauriges Unterfangen, das Gedächtnis eines großen Toten, dessen eigenartiges Wesen den meisten seiner Zeitgenossen ein Rätsel bleiben mußte, in den Augen der Nachwelt herabwürdigen zu wollen! Jedenfalls vertritt der Autor nur den Standpunkt derjenigen, welche zur Zeit des Meisters seiner neuen großen Kunstepoche fremd u. teilnahmslos gegenüberstanden! —

Ach, wohl ist Tristan für mich u. mein Leben nachgerade schon zu einem wahren Martyrium geworden, weil oberflächliche Beurteiler (u. die Menge gehört immerdar dazu) den tiefen philosophischen Kern des „Hohen Liedes der Liebe" nicht erfassend in seinem Inhalt Anknüpfungen zu Mißdeutungen u. Mißverständnissen jeder Art zu finden glauben. —

Wie ein Strom brach es hervor, aus unbekannten Quellen, mit der Gewalt eines Naturphänomens! Seine Ergriffenheit war so groß, daß man unmöglich in seiner Nähe weilen konnte, ohne in Mitleidenschaft gezogen zu werden! Keiner dachte an sich. Die Freunde mühten sich zu lindern, zu helfen, zu heilen! Vor allem die große, edle Frau u. Dichterin auf Mariafeld, Eliza Wille, geb. Slomann, die Er liebte u. verehrte, heute noch die gefeiertste Gestalt an den blühenden Ufern des schönen Züricher Sees; — Hans v. Bülow, sein getreuer Pylades; auch Karl Tausig gab seine Anhänglichkeit in rührender Weise kund. Er wollte nichts erreichen; auf Vorteile für sich war Er niemals bedacht. Er wollte nur sein Schwanenlied singen und — sterben! —

Aber es war ihm bestimmt viele, viele Jahre später — ein zweites Schwanenlied zu singen — Parsifal. Mich dünkt, Deutschland hätte allen Grund mit dieser Wendung des Geschickes zufrieden zu sein.

In dankbarer Verehrung

Zelten 21. April 16. 1892 Berlin Mathilde Wesendonck

Französische Musiker über Arnold Schönberg

Die Pariser Zeitschrift „Comoedia" richtete eine Rundfrage an die französischen Komponisten, um ihre Meinung über den österreichischen Kollegen Schönberg, der kürzlich in Paris konzertierte (s. Märzheft S. 183), zu erfahren. Vincent d'Indy, der „Nestor der Novatoren", erklärte Arnold Schönberg kategorisch — mild übersetzt — für nicht normal. Er spricht ihm jede Bedeutung als „Führer einer neuen Schule" ab, denn Schönberg „lehrt nichts". Von seinen Werken würde Hamlet gesagt haben: „Noten, Noten, Noten!" — „Das ist keine Kunst — eine Theorie, die der neuesten Musikgeneration gefallen muß, da sie ihr gestattet alles zu schreiben!" — „Es gibt unter den jungen Musikern viele falsche Propheten (Milhaud und Hindemith sind aber Schöpfer!)" — bemerkt Arthur Honegger und sagt weiter: „Schönberg brachte der Musikwelt doch die vollständige Befreiung von der Tonalität, die Möglichkeit einer neuen Musikarchitektur!" Er bewundert das kontrapunktische Können Schönbergs, „dessen Musik mehr gelesen als gehört werden muß" — ein Urteil, das wieder Vincent d'Indy zu dem Entrüstungsschrei veranlaßt: „Das ist eben ihre Verurteilung — lesen Sie mal die „Kunst der Fuge" von Bach durch und Sie werden überzeugt sein, daß der Thomaskantor nur ein Ziel hatte: die Musik, die schön bleibt, ob man sie liest oder hört!" — „Und trotzdem wird Arnold Schönberg seinen Namen in der Musikgeschichte behalten!" erwidert darauf Arthur Honegger.

A. v. Roessel.

Öffentliche Kundgebung in Sachen des Notenleihverfahrens

Die unterzeichneten Organisationen wünschen öffentlich eine Erklärung über ihre Stellungnahme in einer wichtigen Kulturfrage des Musiklebens abzugeben.

Die weit überwiegende Mehrzahl der in den letzten Jahrzehnten entstandenen Kompositionen ist in den Händen einer kleinen Gruppe von Verlegern vereinigt. Darunter befinden sich unentbehrliche Werke, wie die von Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Richard Strauß. Ein Teil dieser Werke wird von den Verlegern überhaupt nicht käuflich abgegeben, sondern nur für beschränkte Fristen verliehen, und zwar gegen eine besondere Gebühr für jede Aufführung; ein anderer Teil wird nach willkürlichem Ermessen des Verlegers bald verkauft, bald verliehen.

Für die Leihgebühren bestehen zwar „Richtlinien", die der „Deutsche Musikalien-Verleger-Verein" aufgestellt hat, doch richten sich die in Frage kommenden Verleger in Wirklichkeit nur in seltenen Fällen danach. Vielmehr werden die Leihgebühren nach der mutmaßlichen Zahlungsfähigkeit der Entleiher so willkürlich festgesetzt, daß ein und dasselbe Werk in einem Falle zwei- bis zweieinhalbmal so hoch berechnet wird wie in einem anderen.

Es handelt sich hier nicht um eine reine Geldfrage, sondern um eine Kulturfrage. Bei den außerordentlichen Schwierigkeiten, mit welchen gegenwärtig alle Konzertveranstalter zu kämpfen haben, ist es angesichts dieser Verhältnisse unmöglich, der musikalischen Öffentlichkeit die Werke der großen neueren Meister dem Bedürfnis entsprechend vorzuführen oder die noch weniger bekannten jungen Komponisten bekannt zu machen. Insbesondere sind solche Werke von volkstümlichen Aufführungen so gut wie ausgeschlossen. — Nur nebenbei sei erwähnt, daß auch die künstlerische Arbeit auf das äußerste erschwert wird, wenn das Aufführungsmaterial nicht nach Bedarf zur Verfügung steht, und wenn die mühevolle Arbeit, ein Material nach den Bedürfnissen eines bestimmten Dirigenten, Solisten und Orchesters gebrauchsfertig einzurichten, immer von neuem wiederholt werden muß.

Die unterzeichneten Organisationen haben sich zum Widerstand gegen dieses unerträglich

gewordene Verhalten einer Gruppe von Verlegern verbunden. Sie werden dahin wirken, daß Werke, deren käufliche Abgabe zu angemessenem Preise der Verleger verweigert, auch nicht mehr leihweise bezogen werden sollen. Sie verlangen, daß es im Ermessen des Konzertveranstalters stehen muß, ob er ein Werk kaufen oder leihen will, und daß im Falle der leihweisen Abgabe die Willkür in der Gebührenfestsetzung aufhört. Ein Verkaufsangebot, bei welchem der Verleger durch übertriebene Preise den Kauf vorsätzlich unmöglich macht, muß ebenso angesehen werden, wie wenn der Verleger den Verkauf verweigerte. Um sich vor solchen Umgehungen zu schützen, müssen sich die unterzeichneten Organisationen vorbehalten, selbst darüber zu entscheiden, ob in diesem Sinne eine übertriebene Preisstellung vorliegt, solange eine grundsätzliche Verständigung mit den betreffenden Verlegern nicht erzielt ist.

Hierdurch soll die musikalische Öffentlichkeit darüber unterrichtet werden, welchen Grund es hat, wenn bis auf weiteres der Anteil moderner Werke an den Konzertprogrammen ein wesentlich kleinerer wird als bisher. Daß dies nicht an mangelndem Verständnis für das Streben des musikalischen Nachwuchses liegt, beweist die offenkundige Tatsache, daß gerade die Mitglieder der unterzeichneten Organisationen es gewesen sind, die durch ihr künstlerisches Verständnis und ihre Opferwilligkeit dem neuen Komponistengeschlecht überhaupt erst den Weg zur Öffentlichkeit gebahnt haben.

Verband deutscher Orchester- und Chorleiter e. V., Verband der deutschen Konzertdirektionen e. V., Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V., Verband akadem. gebildeter Chorleiter Deutschlands e. V.

Märchen vom undeutsch gesinnten Kritiker

Ein Angriff Dr. Hans Mersmanns gegen mich im Märzheft des „Melos" (Zeitschriftenschau) nötigt zu einer Abwehr. Herr Mersmann fand in einer Nummer der französischen Musikzeitschrift „Le Menestrel" das von Hanns Eisler komponierte Gedicht „Mariechen, du dummes Viehchen", das ich zu seiner Kennzeichnung im Februarheft der „Z. f. M." wörtlich zitiert habe, ohne Nennung des Autors und des Werkes („Zeitungsausschnitte") in französischer Übersetzung abgedruckt. Nach einer Auseinandersetzung über die Einseitigkeit, mit der die französische Zeitschrift ihre Leser über das deutsche und österreichische Musikleben informiere, erklärt es Herr Mersmann — man kann ihm darin ohne weiteres beistimmen — für höchst wahrscheinlich, daß das Gedicht meinem Artikel entnommen ist. Er läßt seinen Angriff gegen mich in folgende Sätze ausklingen: „Auch er (Adolf Diesterweg) begnügt sich damit, zwei Texte abzudrucken und, darauf gestützt, den Komponisten, das Konzert selbst und das Publikum in gehässigster Weise zu beschimpfen. Die Früchte seiner Berichterstattung im „Menestrel" werden ihm eine Genugtuung sein."

Mein Artikel ist in den Händen der Leser der „Z. f. M.". Sie können sich also selbst ein Urteil darüber bilden, ob der Zynismus, der in der Vertonung dieses Gedichts mit den charakteristischen Begleiterscheinungen der Aufführung („Notiz für Befremdete" und Verhalten des Publikums) zu finden ist, rücksichtsloseste Abwehr notwendig gemacht hat oder nicht. (Dasselbe gilt von dem zweiten, von Hanns Eisler komponierten, unsagbar gemeinen und frivolen „Text".) Ob die Form dieser meiner Abwehr, insbesondere ihre Schärfe, als Wahrung berechtigter künstlerischer Interessen geboten war oder nicht, überlasse ich gegenüber der Behauptung Herrn Mersmanns, es handle sich um eine „gehässige Beschimpfung", ebenfalls getrost dem Urteil unbefangener Leser. Den Schlußsatz, in dem Herr Mersmann, in der deutlichen Absicht, meine gute deutsche Gesinnung zu verdächtigen, mir Genugtuung darüber insinuiert, daß gerade das Gedicht vom „Mariechen" Aufnahme in die französische Zeitschrift gefunden hat, brauche ich wohl nur niedriger zu hängen. Er ist für die Gesinnung meines Gegners so kennzeichnend, daß jedes weitere Wort nur eine Abschwächung dieser Selbstcharakteristik bedeuten könnte.

Was soll ein Kritiker tun, wenn es gilt, den Geist der Zersetzung, wie er im Musikleben immer wieder Raum zu gewinnen sucht, abzuwehren? Er soll, so ist die Meinung des Publizisten und Herausgebers des „Melos", Herrn Mersmann, schweigen oder leisetreten, und dies allein

aus dem Grund, weil das Ausland auf Schäden bei uns aufmerksam werden und sie — einseitig — gegen uns auswerten könnte? Als ob heute nicht jede Nation, Frankreich genau so wie Deutschland, sich unterwühlender Bestrebungen zu erwehren hätte: Sie sind eine internationale Krankheit, deren jede Nation nur kraft ihres eigenen Volkstums im eigenen Gebiete Herr werden kann. Je kraftvoller und rücksichtsloser dieser Kampf geführt wird, je freimütiger und rückhaltloser wir die Reinheit, Größe und Empfindungstiefe deutscher Musik gegen einen wurzellosen, im tiefsten Grunde undeutschen Radikalismus zu schützen suchen, um so früher wird es zu der Selbstbesinnung und Gesundung kommen, für die wir, aller gehässigen Verkennung ungeachtet, unsere ganze Persönlichkeit nach wie vor einsetzen werden.

Adolf Diesterweg.

Johann Strauß und die Intrumentation seiner Werke

Die reizvolle Instrumentation der Schöpfungen des Walzerkönigs, die aufs schönste die Kunst zeigt, wie mit wenigen Mitteln herrliche Wirkungen erzielt werden können, diese Instrumentation, die von einem Brahms, Bülow und Reger bewundert wurde, war und ist noch immer der Legende verfallen, sie rühre gar nicht vom Komponisten der Werke selbst her. Angesichts der Vollendung und Eigenart dieser Instrumentation eine unfaßbare Annahme. Aber sogar ein bekannter deutscher Komponist schrieb noch anläßlich des hundertsten Geburtstages des Meisters 1925 in einer großen Berliner Tageszeitung, Strauß habe seine Werke nicht selber instrumentiert, ihr instrumentales Gewand sei von Genée besorgt worden! Diese Legende wird nun endlich und zwar gründlich vom Meister selbst zerstört und zwar in einigen Schreiben der vor nicht langer Zeit unter dem Titel „Johann Strauß schreibt Briefe“ erschienenen Briefsammlung ein Buch, das uns sowohl den gewissenhaften Künstler wie den liebenswürdigen humorvollen Menschen zeigt.

So schreibt Strauß in einem Briefe an Direktor Jauner über die Arbeit an der Operette „Simplicius“: „... Zweiter Akt bis auf drei Nummern fertig. Mit Ausnahme der noch fehlenden fünf Nummern ist aber alles instrumentiert“.

Daß jedes seiner Werke, auch die kleinste Tanzkomposition von Strauß selbst instrumentiert wurde, geht aus folgendem Brief an einen seiner Verleger klar hervor. Es handelt sich darin um die Einzelausgaben von als Tanzstücken bearbeiteten Melodien einer Operette. In bezug hierauf schreibt der Meister: „Behufs der in dieser Operette noch möglichen Auszüge als Tanznummern ... wäre es wünschenswert, daß ich die Zusammenstellung der Themen und Instrumentation besorge. Das Arrangement und die Instrumentation eines Anderen müßte doch auf dem Titelblatte angegeben werden, worauf ich entschiedenst bestehen würde. Es ist auch nicht anzunehmen, daß ein Anderer mehr versteht als ich, eine Tanzpièce für Orchester wirksam zu behandeln. ...“

Noch deutlicher spricht sich der Meister über dasselbe Thema in einem anderen Briefe an den gleichen Verleger aus. In diesem Schreiben heißt es: „Übrigens kann auch ich nicht zugeben, daß eine von einem Anderen instrumentierte Tanznummer unter meinem Namen herausgegeben wird. Jede Tanznummer kann nur der Öffentlichkeit übergeben werden, wenn auf dem Titelblatt der Name des Arrangeurs evtl. Instrumentalisten bekannt gegeben wird. ... Es ist noch keine Tanzkomposition von mir erschienen, die ich nicht instrumentiert hätte. Ich kann diesmal deshalb keine Ausnahme machen, weil ich meinen sauer erworbenen Namen doch zu hoch halte, als durch eine ganz von meiner Art der orchestralen Behandlung abweichende Auffassung eines Anderen der Ansicht Raum zu verleihen, meine neuen Orchesterkompositionen (Tänze) aus Jakuba wären nachlässiger von mir für Orchester behandelt worden. In einer unter meinem Namen erscheinenden Tanzkomposition für Orchester muß das Gepräge, mit seinen Eigentümlichkeiten der orchestralen Machart, identisch mit meinen früheren Arbeiten sein. Davon kann ich unter keinen Bedingungen abstehen, weil diese Angelegenheit mit meinem künstlerischen Ehrgeiz zu sehr verknüpft ist.“ Mit diesen klaren unzweideutigen Äußerungen des Meisters dürfte die Instrumentationslegende wohl endgültüg erledigt sein.

A. Weidemann.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Freunde von Salamanka", Oper von Franz Schubert nach einem Text von Mayrhofer, Neudichtung von Günter Ziegler, für die Bühne eingerichtet von Erich Band u. A. W. Roesler (Halle, Stadttheater, Schubert-Feier am 6. Mai).

„Die Rache des verhöhnten Liebhabers", Oper nach einem Text von Ernst Toller von Friedrich Wilckens (Braunschweig).

„Der Soldat und die Tänzerin", Oper von Bohuslav Martinu (Brünn).

Konzertwerke:

James Simon: „Hymnus an das Leben", Chorwerk (Dresden, unter GMD Ed. Mörike).

Karl Marx: „Werkleute sind wir", 8st. Motette (Münchener Domchor).

Wolfgang Jacobi: Kantate für Chor, Tenorsolo und Kammerorchester nach Texten von Stefan George und Hölderlin (Berlin, unter Michael Taube).

Ludwig Baumann: Kantate „Den Gefallenen zum Gedächtnis, den Trauernden zum Troste" für Männerchor, Tenorsolo, Knaben- oder Frauenchor, Orchester u. Orgel, nach bibl. Texten (Karlsruher Sänger-Gau).

Hugo Leichtentritt: Sonate für Bratsche (Moskau, W. Borissowski).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Geige Amadaei" von K. F. Pistor (Rostock, s. S. 302).

„Schneider Fips", Komische Oper nach Kotzebue von Alfr. Lorentz (Landestheater Koburg).

„Schlag 12", Oper von Franz Ludwig (Münster i. W., s. S. 301).

„Akaga", Oper von Provaznik (Prag, s. S. 303).

„Der Narr und die Liebe", Tanzdrama von Malipiero (ebenda, s. S. 303).

„Beatrys", Oper von Ignaz Lilien (Hannover).

„Das Baby in der Bar", Tanzpantomime von Wilh. Grosz, Vier Tanzstücke von Wellesz „Das seltsame Haus", Tanzpantomime für mechan. Orgel von Hindemith (Hannover).

„Frühlings Erwachen", Oper nach dem gleichnamigen Schauspiel von Wedekind von Max Ettinger (Leipzig, s. S. 296).

Konzertwerke:

Otto Beck: Passacaglia und Doppelfuge in D-Moll op. 5 für Orgel (Leipzig, Andreaskirche. Orgelvorträge von Gg. Winkler).

Gustav Geierhaas: 12 Variationen über ein eigenes Thema für Orchester (München, s. S. 301).

Karl Bleyle: Scherzo op. 16 für Orchester (Ebenda).

Clemens v. Droste: Messe für 8st. Doppelchor und Sopransolo mit verbindenden Vor- und Zwischenspielen der Orgel (Frankfurter Motettenchor unter Prof. Fritz Gambke).

Wilhelm Scholl: „Festhymne, Männerchor mit Orchester, op. 9 (25. März 1928, 60 Jahrfeier des Ortsvereins Görlitz im Verband der Deutschen Buchdrucker.)

Alfred Biefeld: „Der Weg nach Montsalvat", Oratorium für Chor, Soli und Orchester (Glauchauer Chorgesangvereinigung unter dem Komponisten). Der symbolische Text des Werkes stammt von Margarete Meley-Fiebig. Der Musik wird, bei gelegentlicher Abhängigkeit von Wagner-Strauß-Mahler, große Lebendigkeit, überzeugende dramatische Gestaltung und blühende Melodik nachgerühmt. Der Erfolg war stark.

Hindemith: Op. 46 Nr. 1. Konzert für Viola d'amore und Kammerorchester (Köln, unter Dr. Ludwig Rottenberg. Solist: Der Komponist).

Milhaud: Violinkonzert (Paris; unter Gaston Poulet. Solistin: Mme. Suter-Sapin, Zürich).

Theodor Blumer: Sonate für Flöte und Klavier (Berlin, Gastabend des Dresdener Tonkünstlervereins).

Otto Jochum: Missa angelica",, (Augsburg, Kirchenchor St. Georg).

Hugo Kaun: „Wachet auf", Kantate für Männer- und Knabenchor, Frauenterzett, großes Orchester und Orgel (Potsdamer Männergesangverein).

Mjaskowski: „Stille und Welt", sinfon. Erzählung nach einem epischen Vorwurf von E. A. Poë (Duisburg, unter GMD. Scheinpflug).

Walter Niemann: op. 113 „Phantasien im Bremer Ratskeller" nach Wilh. Hauffs Novelle (Bremer „Norag"), op. 112 „Impressionen" (Klavierabend in Berlin und Leipzig).

Otto Thomas: Passionschoralandacht über die sieben Kreuzesworte unseres Herrn und Heilandes für Chor, Einzelstimmen und Orgel, op. 46 (Dresden, Kantoreigesellschaft der Versöhnungskirche unter A. Stier).

Adolf Nestmann: Romantisches Trio in C für Kl., Viol. u. Violonc., Kleine Suite im alten Stil (dies. Besetzung), Teile aus den Suiten „Paris" (Kl.) und „Wandervogel" (Violoncello u. Kl.) (Leipziger Rundfunk am 29. 1. 28).

Carl Schröder: „Loblied des Lebens" für Orchester und Solosopran op. 99, Konzert für Violoncell mit Orchester, op. 96, Drei Gesänge für Sopran mit Orchester, op. 102, „Werden und Vergehen", Sinfonie-Ode für Orchester und gem. Chor (sämtlich in einem Konzerte des Bremer Sinfonieorchesters z. T. unter Carl Schröders Leitung).

Walter Böhme: op. 52 „Das Abendmahl", ein abendfüllendes Mysterium nach Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen für Einzelstimmen, leichten gemischten Chor, Streichorchester, 2 Trompeten, 2 Posaunen u. Orgel (unter Helmuth John, Chemnitz, Johanniskirche).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Uraufführung von Max Ettingers Oper: Frühlings Erwachen. Max Ettinger scheint ein Generalabonnement für Uraufführung seiner Opern am hiesigen Theater zu besitzen: Seiner Judith folgte letztes Jahr Clavigo, der diesjährige Frühling hat uns sein neuestes Werk,

Frühlings Erwachen, nach dem bekannten Schauspiel von Wedekind beschert. Man bereut aber die Bekanntschaft mit dieser Oper, die den Originaltext nicht nur kürzt, sondern auch säubert, keineswegs. Für Ettinger ist das Ganze kein satirischer, sondern ein poetischer Vorwurf, der Titel Frühlings Erwachen, das Triebhafte der jungen Menschen im gewissermaßen musikalischen Sinn, hat's ihm angetan. Er liebt seinen Stoff von innen heraus, und die Liebe, mit der er alles sieht, ist's auch, die ihm besondere Erfindungsquellen zuführte. Gegenüber Judith und vor allem dem musikalisch ziemlich armen Clavigo ist Frühlings Erwachen geradezu reich, und da sich Ettinger auch in diesem Werk als reinlicher Dramatiker erweist, so kam eine Oper zustande, die, in eine unverkennbare Poesie getaucht, ihren Eigencharakter aufweist. Freilich, jenes Besondere, daß man es auch musikalisch mit ganz jungen Menschen zu tun hat, fehlt, wenn man auch merkt, daß es Ettinger hat geben wollen. Es wäre auch immerhin etwas stärker zutage getreten, wenn die, im übrigen sorgsame, Orchesterleitung Brechers nicht derart gelastet hätte. Es sind schöne, stille Partien in dem Werk, so daß man ihm wirklich eine ordentliche Verbreitung wünschen möchte. Der Erfolg in der Uraufführung war stark und hält hoffentlich an. Die Inszenierung Brügmanns war mit Ausnahme der Lehrerszene, die heillos übertrieben war und auch vom Komponisten verfehlt ist, famos, lebendig und stark anregend. Gesungen und gespielt wurde sehr gut, von den Solokräften stand die Wendla von M. Trummer trotz Fehlens eigentlicher Naivität im Vordergrund. Aber auch die beiden männlichen Hauptrollen, der Melchior T. Horands und Moritz Beinerts, waren gesehene Gestalten. —

Mit der im letzten Konzert hier üblichen 9. Sinfonie hat sich Furtwängler vom Gewandhauspublikum verabschiedet, und auch im vorletzten Konzert spielte er lediglich klassische Werke: Mozart (g-moll-Sinfonie), Bach (5. Brandenburgisches Konzert) und Beethoven (5. Sinfonie). Mit aller Eindringlichkeit wurde den Musikfreunden nochmals bewußt gemacht, was sie an Furtwängler verlieren, am letzten Abend nahm denn auch der Beifall ungewöhnliche Formen an. Nun, die Würfel sind gefallen. Furtwängler wies in einem Brief selbst darauf hin, daß er insofern nicht der geeignete Dirigent der Gewandhauskonzerte sei, als diese einen Kapellmeister erforderten, der die gesamten Konzerte leite. Ein Beweismittel, mit dem er sowohl sich selbst als auch Leipzig seinen Weggang erleichtern wollte. Seine Wiedergabe, gerade auch der 9. Sinfonie stand auf seltener Höhe. Sie ist gedrängter, männlicher geworden, alles Schwelgen trat in den Hintergrund, man merkte, daß der berühmte Dirigent sein volles inneres Gleichgewicht wieder gefunden hat und noch im Wachsen begriffen ist. Schwer, sehr schwer wird man ihn vermissen.

In den Philharmonischen Konzerten führte Ludwig mit dem Riedelverein Honeggers Judith auf, so daß wir denn mit dem Schaffen dieses Komponisten weit besser bekannt gemacht sind als mit dem der meisten lebenden deutschen Komponisten von Bedeutung. Das Werk steht an Bedeutung weit hinter König David zurück, in seelischer Beziehung ist es, ganz weniges abgesehen, eine fast völlige Niete. Was den Komponisten am Stoffe anzog, sind Äußerlichkeiten, unter denen Kriegsgeschrei usw. an vorderster Stelle steht. Der Text ist von einer derartigen Plattheit, daß man sich im Lande Hebbels förmlich schämt, derartiges vorgesetzt zu bekommen. Freilich weiß man es nicht nur zu entschuldigen, sondern sogar als Vorzug anzusehen. Das Psychologische sei heute erledigt, der heutige Mensch wolle, sagen wir's gleich so, kindisch Simples. Was heute doch nicht alles erledigt sein soll! Wenn nur einmal das alberne Geschwätz um den heutigen Menschen, der partout etwas anderes sein soll als er eigentlich ist, erledigt wäre. Nun, auch das wird kommen und kein Hahn wird dann noch nach einer Honeggerschen Judith krähen. Derartige Werke haben weit mehr mit Sport als mit Kunst zu tun, die Kunst als Sport ist aber ein Widerspruch, der selbst an unserer Zeit scheitert. Die Aufführung war übrigens gut, die „Höhepunkte" atmeten oder besser schnauften Sportgeist, woran man einen gewissen Spaß hat. Hoffentlich begegnen wir dem Riedelverein bald wieder bei seelischen Aufgaben, und zwar aus der deutschen Gegenwart. — Über einige weitere Konzerte das nächste Mal. A. H.

Die Reihe der Philharmon. Konzerte dieses Winters schloß mit einem Beethoven-Abend Hermann Scherchens. Man hörte vom Riedelverein die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" trefflich gesungen, ferner von dem überaus glücklich zusammenwirkenden Vokalquartett (Charlotte Schrader, Marg. Krämer-Bergau, Ernst Neubert, E. Osterkamp) den selten zu hörenden „Elegischen Gesang" op. 118, ein Werk von ergreifender Innigkeit, das leider durch die Streichorchester- statt der vorgeschriebenen Streichquartettbegleitung die intime Wirkung einbüßte. Auch trat der Streichbaß zu stark hervor. Die Neunte als Schlußwerk formte Scherchen mit der ihm eigenen geistigen Konzentration und inneren Bereitschaft, die ihn befähigt, sich fast suggestiv unter den Willen des Werkes zu stellen. Welche Wirkungen kommen da zustande, wenn man, wie er, die Vortragsbezeichnungen aufs genaueste ausführt! Auch selbst dann, wenn bei der Begrenztheit der Mittel und Wirkungsmöglichkeiten — das Orchester spielte nicht einwandfrei, der Chor litt unter ungleichmäßiger Besetzung, die Akustik in

der Alberthalle ist bekanntlich schlecht — das Vollbringen sich gelegentlich dem Wollen entgegenstellt. — Ausgezeichnet jedoch spielte das Orchester (Leipziger Sinfonie-Orchester) unter dem fanatischen Sascha Horenstein in einem März-Konzert der Lichtschen Chöre. Man hörte verschiedene Orchesterwerke von Heinz Tiessen, so als Uraufführung die nicht befriedigende, stilistisch zwiespältige Totentanz-Suite op. 29, deren beide Sätze denn auch zu verschiedenen Zeiten entstanden sind; ferner als Erstaufführung die Hamlet-Suite op. 30, ein in seiner Art packendes Programmstück, aus dem besonders die rührende „Elegie auf Ophelias Tod" hervorzuheben ist. Tiessen scheint am glücklichsten und eigenartigsten mit geistigen Programmen — s. a. das Vorspiel zu einem Revolutionsdrama — überhaupt programmatischen Vorwürfen, zu arbeiten, während sein Musikertum, auf sich gestellt, durchaus nicht überzeugt. Es gab dann noch für Arbeiterverhältnisse rühmenswert gesungene Chöre, aus denen als lapidares a-moll-Stück mit Beethovenscher C-dur-Wirkung ein Trauermarsch aus der russischen Revolution hervorgehoben sei. Ähnliche lapidare Wirkungen strebt mit Glück auch ein Chor (Wir sind so gemein) von Scherchen an. Aber, daß die Arbeiter übelste Liedertafeleien, wie die von Uthmann u. a. pflegen, ferner überhaupt das Pathos in einer bedenklichen Form zu lieben scheinen, das gibt immerhin zu denken. An Barnet Licht, dem tüchtigen Dirigenten, liegt das gewiß nicht. — Als weitere Veranstaltung mit Orchester sei ein Sonderkonzert der deutsch-amerikanischen Pianistin Bertha Seifert genannt. Am stärksten fesselte übrigens ein reines Orchesterwerk: Ravels raffiniert instrumentierte Spanische Rhapsodie, von Alfred Szendrei mit dem Leipziger Sinfonieorchester wundervoll gegeben. Die Künstlerin: eine etwas schwere Natur, die aber, einmal entfesselt, geradezu hinreißend zu spielen vermag, gab ihr Bestes im F-moll-Konzert von Glasunow, während Debussys formschwache und auch sonst veraltete Fantasie G-dur — wohl ein Jugendwerk — kalt ließ.

Und nun die Kammermusik-Solisten- und andere Konzerte. Zur Gewandhaus-Erstaufführung kam Pfitzners überlanges cis-moll-Quartett op. 36 durch das ausgezeichnet spielende Gewandhaus-Quartett. Was hier alles an gelösten, mehr aber noch ungelösten Kräften durch und -ineinander wirkt, ist so ohne weiteres gar nicht zu fassen. Bei allen Schönheiten im einzelnen ist der Gesamteindruck fürs erste wenig befriedigend. Auch in einsame, dafür um so reinere Regionen führte hierauf Beethovens op. 130. — Ein Walter Niemann-Abend mit dem als einzigartigen Gestalter seiner Werke immer mehr bekannt werdenden Komponisten am Klavier litt leider an etwas ungünstiger Programmaufstellung. Nicht weniger als 14 kleinere Stücke standen im Mittelpunkt des Abends, so der ganze Pickwick-Zyklus, dann, als Uraufführung, vier Stücke aus den Impressionen op. 112, fast jedes Stück, für sich genommen, eine kleine poetische Kostbarkeit. Aber in dieser Häufung! Wie wohl hätte es getan, wenn hier die frischen, unbekümmerten Rhythmen der noch unbekannten modernen Klaviersuite dazwischen gefahren wären, oder auch sonst ein in den Formen größer gewachsenes Werk wie die am Schluß stehende, von innigem Naturempfinden erfüllte Fränkische Sonate op. 88 als Stamm in das Zweiggewirr der kleinen Stücke geragt hätte. — Als große, ernstgerichtete Begabung aus Marteaus Schule zeigte sich Clara Attara Herz (Tel-Aviv, Palästina). Indessen ist ihr Beethoven (Kreuzer-Sonate) noch fremd geblieben, während sich ihre zwischen innerer Erregtheit und Kälte bewegende Natur in Marteaus sehr schwierigem Violinkonzert op. 18 entfalten konnte (Marteaus Konzert dürfte übrigens eines der fesselndsten modernen Werke seiner Gattung sein). Bemerkenswert ist vor allem der schöne große Violinton der Virtuosin und ihre Doppelgrifftechnik. — Erwähnt sei anschließend ein Violinabend von Abram Golberg, dessen süßliches Vibratospiel den Hörer etwa in die Sphäre einer mondänen Tanzdiele versetzte. — Ein Schubert-Abend des Baritonisten Paul Lohmann krankte an einseitiger Programmaufstellung. Ein Übermaß von Trauer und Melancholie senkte sich auf die bedrückten Hörer, ein Übermaß von Ausdrucksbestreben führte ferner gelegentlich zu Verkrampfungen der schönen Stimme Lohmanns, der Vorwürfen wie z.B. der Faustszene einfach noch nicht gewachsen ist. — Ein Liederabend von Ruth Welsh mit dem ausgezeichneten Coenraad V. Bos am Flügel befriedigte nur im englischen und französischen Teil des dreisprachigen Programms, der deutsche Sprachmelos ist ihr fremd und führt zu technischen Unzulänglichkeiten. Aus dem Programm seien zwei sehr geschmackvolle Lieder von G. Fauré erwähnt. — Ich hörte noch die sympathische Edith Laux in Liedern von Brahms bei nicht ganz glücklicher Verfassung; ihrem auch solistisch hervortretenden Begleiter Walther Bergmann fehlt in verschiedener Hinsicht die Konzertreife. — Ein Abend des Pianisten Lester Donahue am von der auswärtigen Kritik gepriesenen Hammond-Steinway-Flügel war nicht das erwartete Ereignis. Der Ton des Instruments war so unangenehm rissig, daß man die gerühmte Pedalkonstruktion, mit deren Hilfe die Töne verlängert und schattiert werden können, gern für den großen, gesunden Ton des „Normal"-Flügels gegeben hätte. Da es ein Steinway-Flügel war, muß man annehmen, daß die Konstruktion die Beschaffenheit des Tones irgendwie ungünstig beeinflußt. — Als einer besonders erfreulichen Veranstaltung sei noch der rhythmisch-

gymnastischen Vorführungen der Schule Hellerau-Laxenburg unter Leitung von Christine Baer-Frissell gedacht. Man freut sich der gesunden Art, in der nach Grundsätzen von Dalcroze die drei Grundpfeiler des Tanzes: Gymnastik, Rhythmik, Musik, jeder für sich ausgebildet und dann, als Ziel die Zusammenwirkung, in Wirkung zueinander gesetzt werden. Das ist denn doch etwas anderes als etwa die Einseitigkeiten Labans, die den vollen Menschen nicht erfassen. Die sieben Darstellerinnen, schöne frische Menschen, zeigten sich auch in kleinen, hübschen Kompositionen, die sich vor allem durch starken Formsinn auszeichneten. W. Weismann.

Berichtigung: In dem Bericht des Aprilheftes S. 233 muß es statt W. Genzel Franz G., statt Heinz Gulden Hans G. heißen. Ferner war die Komposition von A. Matz eine „Kammermusik" für Bratsche u. Kl.

Motette in der Thomaskirche

2. März. Reger: Tokkata und Fuge in D. — A. Mendelssohn: Passionsgesang op. 90, I. J. Brahms: Drei Motetten (4—8st.) op. 110.

9. März. J. S. Bach: Partita sopra „Sei gegrüßet, Jesu gütig". — Orlandus Lassus „Tristis est anima mea" (5st,). Palestrina: „Stabat mater".

16. März. S. Scheidt: Psalmus sub communione. — Kuhnau: „Tristis est anima mea" (5st.). Dulichius: zwei 8st. Chöre aus den Centurien.

23. März. J. S. Bach: Passacaglia c-moll. — H. Schütz: Passionsgesang „Was hast du verwirket" und Schlußchor aus der Matthäuspassion.

30. März. Hermann Grabner: Partita sopra „Erhalt uns, Herr" (Erstauff.). — G. Schreck: Passionsgesang op. 33, 5. Alb. Becker: Geistl. Dialog für Chor und Solo mit Orgelbegleitung. — Grabners neues Orgelwerk wendet sich in seiner strengen, schmucklosen Art, die sich etwa in puritanischer Zweistimmigkeit u. a. kundgibt, an innerlich der Sammlung fähige Hörer. Es ist mehr kontemplativ als seelich bewegend. W. W.

5. April. Brahms: Choralvorspiel „O Traurigkeit". Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden".

DRESDEN. Von der Oper, die nun einmal von altersher den Mittelpunkt des Dresdener Musiklebens darstellt, ist diesmal nichts zu berichten. Es scheint, daß die Vorbereitungen zur Erstaufführung des Macbeth von Verdi nach wie vor alle Kräfte in Anspruch nehmen. Und überdies war auch Busch mit der Staatskapelle wieder auf Gastreisen, so in Halle und Magdeburg. Während das übliche Palmsonntagkonzert mit der Neunten infolge seiner plötzlichen Erkrankung der unverdient zurückgesetzte Hermann Kutzschbach hatte übernehmen müssen. Die von Busch noch geleiteten Konzerte boten aber auch keine besonderen Taten oder Programme. Da hörte man in dem einen als Auftakt zu einer Vortragsordnung, auf der Mozarts Concertante Sinfonie in Es Violine und Viola (Francis Koene und Karl Hesse) und die Brahmsche D-dur-Sinfonie standen, eine Sinfonietta von Janácek. In dem andern zwischen Mozarts dreisätziger D-dur-Sinfonie und Regers Böcklin-Suite das Violinkonzert von Emil Bohnke. Aber erwärmen konnte man sich für keines der beiden Werke. Das Janáceks enttäuschte insofern, als man von diesem Komponisten auf die Erfolge seiner hier freilich unbekannt gebliebenen Jenufa hin eine vor allem natürlicher und ursprünglicher sich gebende Musik erwartet hatte. Aber diese Sinfonietta war im Grunde doch nicht viel mehr als ein orchestral aufgebauschtes dissonierendes artistisches Spiel mit kurzen, an slavische (mährische) Volksweisen anklingenden Motiven. Und Bohnkes Violinkonzert verlief sich in seinen drei Sätzen nach verheißungsvoll erscheinenden Anläufen in eine ermüdende Weitschweifigkeit. Nur Kulenkampffs über jedes Lob erhabene Wiedergabe des Soloparts hielt das Werk über Wasser. Kurz, so recht befriedigende Eindrücke erweckten diese Veranstaltungen nicht, und man beginnt hier überhaupt den Programmen gerade der Sinfoniekonzerte der Staatskapelle gegenüber etwas skeptisch zu werden. Zumal man hier gewöhnt ist, diese zwölf Abende als die Eliteabende im Dresdener Konzertleben anzusehen. In den Kreisen ihrer Besucher, eines konservativ eingestellten Stammpublikums, steht man Neuheiten a priori mißtrauischer gegenüber, als in den Veranstaltungen des Philharmonischen Orchesters, denen sie eine nur zu wünschende besondere Anziehungskraft zu verleihen vermögen. Wie dieses auch ganz klugerweise sie durch Berufung prominenter Gastdirigenten zu heben sucht. So heißt es, daß Erich Kleiber in nächster Konzertzeit für vier Abende gewonnen werden soll. Eine Folge des glänzenden Erfolges seines letzten, dritten Gastauftretens hierselbst am 13. März, bei dem das Programm das seines letzten Wiener Gastkonzerts war: „Wiener Klassiker-Abend" und bei dem man u. a. seit langer Zeit wieder einmal eine der Meister-Sinfonien Haydns, die mit dem Paukenschlag zu hören bekam! — Neben dem starken und doch elastischen musikalischen Temperament Kleibers war es wieder die suggestive, ohne äußere Mittel das Orchester zu Höchstleistungen anspornende Stabführung, mit der er u. a. mit Walzern von Josef und Johann Strauß seine Erfolge erzielte. — Von weiteren Veranstaltungen, die mehr als örtliches Interesse beanspruchen, ist nur weniger zu gedenken. Da führte das Mozart-Orchester unter Erich Schneider die Sinfonie des (anwesenden) älteren schwedischen Komponisten Sillén auf, die den Stempel des Einflusses der älteren deutschen romantischen Schule auf unsere nordischen Stammesvettern trug. Das Gleiche galt von Kammermusikwerken und Liedern eines Kopenhagener Universitäts-Professors Wieth-Knudsen, der seiner Zeit

bei Draeseke studiert hatte. Dann wäre noch zu erwähnen, daß sich das Berliner Klingler-Quartett in einem Aufführungsabend des Tonkünstler-Vereins sehr erfolgreich einführte. Wenn man auch, ohne einer lokalpatriotischen Einstellung sich schuldig zu machen, feststellen muß, daß vor allem unser „Dresdener Streichquartett" (Fritzsche, Schneider, Riphahn, Kropoller) im Zusammenspiel den Berliner Herren noch über sind und auch unser neues Jan Dahmen-Quartett sich nicht zu verstecken braucht. Übrigens sei bei dieser Gelegenheit das Gerücht verzeichnet, daß Jan Dahmen, ein junger Holländer, der erste Konzertmeister unserer Staatskapelle, sich mit dem Gedanken trägt, sein Glück in Amerika zu suchen. Was einen großen Verlust für das Dresdener Musikleben bedeuten würde. Dann möchte man doch noch konstatieren, daß diesmal die Karwoche musikalisch besonders reichbedacht war. Da empfing man einen tiefen Eindruck von der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz nicht trotz, sondern gerade ihrer Einfachheit — eine a cappella-Passion — und Einfalt willen, und weil das Werk noch obendrein von der Celler Musikantengilde (unter Studienrat Friedrich Schmidt) mit vollster Hingabe wiedergegeben wurde. Ein begrüßenswerter Schritt auf dem Weg zu einer wirklichen Schütz-Renaissance, die tatkräftig zu fördern die evangelische Kirche alle Ursache hätte. — Des weiteren hörte man außer der Johannes-Passion (Erich Schneider) in der Frauenkirche, der Matthäus-Passion (Otto Richter) in der Kreuzkirche und dem Messias (Richard Fricke) in der Martin Luther-Kirche noch eine Passions-Choralandacht über die sieben Kreuzesworte von Otto Thomas (Alfred Stier) in der Dom- (Sophien-)kirche. Die Uraufführung des Werkes eines verdienten Dresdener Kirchenmusikdirektors (geb. 1857), der es textlich auf eine Dichtung von Paul Gerhardt, musikalisch auf die Choralmelodie „Was mein Gott will, gescheh' allzeit" gründete. In seinem ganzen Zuschnitt, der Verbindung von Chor, Einzelstimmen, Orgel, mit Gemeindegesang und verbindendem Schriftwort ist das Werk durchaus volkstümlichen Charakters, leicht aufführbar und wirksam. O. Schmid.

BARMEN-ELBERFELD. „Die Räuber" von G. Verdi (deutsche Uraufführung.) Geleitet von dem Gedanken, den Spielplan zu beleben durch Wiedererweckung älterer Werke, wurden Verdis „Räuber" (nach Schiller) ausgegraben, jene Oper, welche 1847 bei der Uraufführung in London nur einen Achtungserfolg hatte und der Vergessenheit anheimfiel. Aus dem von Andrea Maffei verfaßten und von Rudolf Franz ins Deutsche übertragenen Stoff ist von dem Schillerschen Drama nur das übrig geblieben, was theatralisch wirkt; ausgeschaltet erscheint fast alles, was wir an glühender Pracht, feiner Seelenmalerei unseres großen Dichters bewundern. Die Vertonung dieses Restes des klassischen Dramas erinnert vielfach an die Kompositionsart des Troubadour, der etwas später komponiert wurde. Besonders gut gelungene Stellen sind: eine Arie Karl Moors (1. Akt), ein Studentenchor; eine dramatisch bewegte Arie des Franz Moor (1. Akt); musikalisch gut bedacht ist u. a. Amalia in einer dramatisch bewegten Koloratur-Arie. Andere wirksame Stellen sind: Amaliens Duett mit dem alten Moor am Kamin des Schlosses; Amaliens Auftritt vor dem Sarkophag des angeblich gestorbenen alten Moor; das Liebesduett zwischen Amalia und Karl; der Racheschwur der Räuber und ihres Hauptmannes. Lebhaften Anteil an der hiesigen Aufführung hatte unser Operndirektor F. Mechlenburg, die Solisten W. Frey (Karl Moor), L. Weith (Franz Moor), Maria Holzapfel (Amalia); der Chor, von M. Rühl sorgsam einstudiert. Wolfram Humperdincks szenische Gestaltung zeigte ausgesprochenen künstlerischen Sinn und Geschmack. Der Erfolg war groß und unbestritten. H. Oehlerking.

ELBERFELD. Hermann Grabner: Die Heilandsklage. Worte aus „Heilige Zeit" von Romano Guardini. Uraufführung.

Textlich ist die Heilandsklage eine Nachdichtung der römischen Karfreitagsliturgie des Graduale aus dem Gedichtband „Heilige Zeit" von R. Guardini. Eine einleitende Sinfonia bearbeitet das Motiv des 1. leidenschaftlich erregten Baßsolo: „Mein Volk, was habe ich dir getan?", worin das von Gott bevorzugte Volk Israel angeklagt wird. Schon an dieser Stelle zeigt sich die persönliche Note des Tondichters, der die Worte des Erlösers nur von der Harfe, dem Cello und Kontrabaß in dunklen Farben begleiten läßt. Indem das neue Oratorium das Vorbild der Bachschen Kantate formell nachahmt, antwortet der die sündige Menschheit darstellende Chor: „Heiliger Gott, sei uns gnädig!", abwechselnd ein- und mehrstimmig; homophon, polyphon, psalmodierend, demütig bittend, aus tiefster Seele rufend; Einzelinstrumente, das volle Orchester illustrieren sinnvoll den 1. Teil, der zu den schönsten Erzeugnissen neuerer Literatur gehört. Töne zartester Lyrik atmet das Sopransolo des 2. Teiles: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", illustriert durch ein wundervolles Geigen-, Bratschensolo, dem sich ein duftig klingendes Streichorchester hinzugesellt. Ein Prachtstück ist der in Chaconne-Form gearbeitete, mit einem feinen Nachspiel versehene Chor: „O blicke herab, Herr". Das den 1. Teil beschließende Altsolo „Vergehen müßt ich" ist sehr dankbar gesetzt. Das Orchester von besonderer Klangschönheit; Klarinette, Oboen, Cello charakteristisch hervortretend. Im 2., 4 Nummern umfassenden Teil tritt

Jesus als Weltheiland auf, dessen Tod ergreifend dargestellt wird in Soli (Duett: Dunkel vom Weinen sind meine Augen worden) und Chören (gewaltige Schlußfuge!). — Grabner hat von den großen Meistern des klassischen Oratoriums gelernt, ist aber auf dem besten Wege, eigenen Ausdrucksstil zu finden. Die schwierigen Chöre wurden dank sorgfältigster Einstudierung durch F. von Hoeßlin klangrein und ausdrucksvoll gesungen. Die Solisten (Amalie Merz-Tunner, Ruth Arndt, Alfred Paulus) ließen keinen Wunsch unbefriedigt. Grabners „Heilandsklage" verdient allgemeine Beachtung! H. Oehlerking.

MÜNCHEN. Als eines der bedeutendsten musikalischen Ereignisse des sich zu Ende neigenden Konzertwinters erwies sich entschieden die Uraufführung der „12 Variationen über ein eigenes Thema" von Gustav Geierhaas, die im Rahmen der musikalischen Akademien des Staatstheaterorchesters unter der überlegen gestaltenden Leitung von Hans Knappertsbusch stattfand. In „großem Ausdruck" erklingt eingangs das Thema, dem im folgenden die unterschiedlichste Deutung zuteil wird. Reicht doch deren seelische Spannweite vom launigen Humor bis zur tiefsten Tragik. Eine ernste Grundauffassung bleibt allerdings vorwiegend; herbe Männlichkeit hat dies zu tiefer Besinnlichkeit mahnende Werk geformt. In seinen großen Ausmaßen, seinem polyphonen Reichtum strebt es sinfonischem Charakter zu. Daneben vermochte freilich die weitere Uraufführung des Abends Karl Bleyles „Scherzo" op. 16, nur noch wie eine Art liebenswürdiger Beiläufigkeit wirken, deren etwas gar zu harmloser Hutzelmännlein-Humor manchem vielleicht die wünschenswerte Entspannung brachte.

Ansonsten wäre noch von einem Kompositionsabend des außergewöhnlich begabten und phantasiereichen Hermann Reutter zu berichten, der allerdings zum Teil noch unter dem jugendlich überhitzten Atmosphärendruck des Gewollten oder Absichtlichen steht. Das spürte man vor allem in den „Inventionen aus den Biblischen Szenen für Klavier", in welchen eigentlich nur gewisse Einzelheiten tonmalerischer oder rhythmischer Art eine äußerliche Verbindung mit dem Stoffe herzustellen imstande sind: innere Verbundenheit läßt sich jedenfalls nur stellenweise abfühlen. An diesem Mangel krankt meiner Ansicht nach auch die Missa brevis für Alt, Geige und Cello, bei der die Singstimme vor eine nahezu unmögliche Aufgabe gestellt wird. Die Variationen über das Volkslied „In einem kühlen Grunde" mußten vollends zu einer Parodie ausarten, da der Komponist der Stil- und Empfindungswelt, denen dies Volkslied entstiegen ist, völlig artfremd gegenübersteht. Viel Schönes bot dagegen die Komposition von Rilkes „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christof Rilke", denn hier bewies Reutter die Kraft unmittelbarer Einfühlung, ohne freilich durchweg seine Vertonung auf die künstlerische Höhe dieser unvergleichlichen Wortmusik erheben zu können. — An diesem Umstande scheiterten auch die Lieder nach Texten von Georg Trakl, die Eugen Auerbach zur Uraufführung brachte. Es handelt sich hier um impressionistische Umspielungen einer Poesie, deren wundervolle Geschlossenheit, Stimmungstiefe und Klangwelt sich nur musikalischer Ebenbürtigkeit erschließen könnte. Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER. Über die zum Ende sich neigende zweite Winterhälfte folgt bald mein Bericht. Heute nur einiges über eine Neuheit der letzten Tage: Franz Ludwigs lustige Oper „Schlag 12" nach einer Dichtung („Teufelsgold") von Heinz vom Hagen. Das Werk des als Pianist, Komponist, ernst zu nehmender Kritiker, ortsbekannten Künstlers (Österreichers) wurde mit viel Spannung erwartet. Leider konnte ich der stimmungsvollen, von auswärts starkbesuchten, viel Beifall erweckenden Uraufführung im vollbesetzten Hause nicht beiwohnen. Die 1. Wiederholung (am folgenden Tage) von leider sehr mangelhaftem Zuspruch, infolgedessen von matterem Eindruck, bot mir keinen Ersatz. Die Dichtung ist nicht gerade erschütternd. Zwei alte Burschen, ein fauler dummer abergläubischer und habsüchtiger Müller und ein aufgeblasener Amtmann, haben überraschend nette Kinder. Ein unbedeutender, aber humorvoller Herzog und sein ganz annehmbarer Hofnarr, drei törichte Richter vervollständigen das Personal. Zwei mit den Schicksalsmächten ringende Paare kriegen sich. — Die eigens hergestellte Ausstattung des Stückes reichte nicht ganz zur Erzielung unentbehrlicher Illusion. In den Kostümen, vor allem der Richter und ihrer Untergebenen, zu grobschlächtige Karikatur, einer Posse würdiger als eines Werkes von Stil und Geschmack. Am besten gefiel ein Säcke tragender leibhaftiger Esel vor der Mühle, dessen belustigende Störrigkeit am echtesten wirkte. — Und die Musik? Sie ist fein, geist- und melodienreich, vor allem bei bemerkenswerter Gewähltheit angenehm unmodern. Einiges gemahnt an Lortzing, einiges von fern her an Humperdinck, aber ohne daß der Eindruck der Ursprünglichkeit darunter litte. Viel Walzer, viel Lach-Musik, vorab im Gesang, hübsche und witzige Instrumentation. Das Ganze voll sonniger Laune und echt österreichischer Musizierlust. „Ich muß mal andere Saiten aufziehen", sagt gelegentlich der Amtmann, und das begleiten die Violinen mit lustigem Quintenstreichen. Fagotte begleiten ulkig das Terzett der blödsinnigen Vertreter der Justiz. Häufigeres Hören — mehrere Wiederholungen stehen unmittelbar bevor — wird dem aufmerksamen Ohre viel neue Reize offenbaren. Kurz, alles in allem eine

sicherlich erfreuliche Bereicherung dieser Musikgattung. Die Mitwirkenden — Leiter war Kapellmeister Schlemm — taten ihr Bestes; das Gesangliche überbot bei einigen der Handelnden das Darstellerische. Der Regisseur hatte mit Strichen nicht gespart und natürlich — viel Hübsches und Feines beseitigt. Gleichwohl fehlt es auch der gekürzten Gestalt der Oper nicht an Längen. Schon die Ouvertüre unterliegt dieser Kritik, manche Szene desgleichen. Kommt dazu eine mehr als halbstündige Pause nach dem 2. Akt, durch die Kulissenänderung nicht ausreichend gerechtfertigt, so ist eine gewisse Ermüdung auch gutwilliger und dankbarer Empfänger unausbleiblich. Sm.

ROSTOCK. „Die Geige Amadaei". Romantische Oper in einem Vorspiel und einem Akt von Hans Curschmann. Musik von Carl Friedrich Pistor. Uraufführung im Rostocker Stadttheater.

Zwei Musikanten wandern durch die Welt, Amadeus als schöpferischer Idealist, Malvolio als Materialist. In einer stürmischen Winternacht raubt Malvolio, unzufrieden mit dem geringen Leben, neidisch auf den in sich glücklichen Amadeus und angestachelt durch seine (in dem „Schwarzen" personifizierten) bösen Gedanken, seinem Gefährten mit Gewalt die Geige. Er wird zum gefeierten Virtuosen und kann es wagen, sich um eine gräfliche Frau zu bewerben. In der Stunde der Entscheidung, als Malvolio auf einem Fest im Grafenschloß neue Ehren erntet mit dem Liede der fahrenden Musikanten, tritt der unter den Streichen Malvolios erblindete Amadeus in den Saal, und in diesem Augenblick erfüllt sich der Fluch, den Amadeus in der Unglücksnacht dem unerkannten Räuber nachschickte: Die Geige verstummt in seinen Händen. Der „Schwarze", eine etwas Hoffmannsche Gestalt, fährt mit Malvolio zur Hölle, und Amadeus wird als der wahre Künstler erkannt. — Das Buch hat eine im Geschehen überall sichtbar gemachte Idee, die weder von vermeintlicher Romantik überwuchert noch in abstrakten Erörterungen stecken geblieben ist. Allerdings ist die Handlung ohne starke Spannung, weil Handlung und Gegenhandlung nie auf einandertreffen, aber sie ist von einer wohltuenden Klarheit und gibt dem Komponisten reiche und geschickt gebaute Gelegenheiten. Carl Friedrich Pistor, der als Bratscher im hiesigen Orchester wirkt und sich auch sonst schon als Komponist bekannt gemacht hat, ist mehr auf das Lyrische und eine treffende Charakteristik gestellt, als auf das Dramatische. Die thematische Erfindung fließt ihm nicht sehr reich, aber die Verarbeitung ist geistvoll und von echter Musikalität getragen. Manche Einzelheiten, wie das Musikantenlied, einige Zwiegesänge und eine (vielleicht etwas breite) Balletszene, halten eine sehr beachtliche Höhe. Pistor ist jedenfalls immer um das Innere bemüht. Eine gute Aufführung brachte dem Werk reichen Beifall.

Fritz Specht.

SOLINGEN. Uraufführung der „Kleinen Messe" von Walter Braunfels. Eine nicht leichte Aufgabe für den jungen, numerisch noch nicht allzustarken Städt. Musikvereinschor Solingen, eine anspruchsvolle Novität aus der Taufe zu heben! Die jetzt vorliegende „Kleine Messe" von Braunfels, eine Namen-Jesu-Messe („Vom Allerheiligsten Namen Jesu"), ist aus der im vorigen Jahre bekannt gewordenen „Großen Messe" hervorgegangen. In diesem Werk war allenthalben der Wille eines neuzeitlich gerichteten Autors zu spüren, der die „gebahnten Wege" geflissentlich zu meiden trachtete und namentlich an den Stellen außerordentliche Wirkungen erzielte, wo er den Geist alter Gregorianik auf sich wirken ließ. Ob dabei der Aufwand an Mitteln und die ungeheure Komplikation in der äußeren Faktur immer den Wirkungen entsprach, darüber ist sehr unterschiedlich geurteilt worden, wir persönlich können z. B. die Anspannung des vokalen Elements im Gloria und Credo nicht als gerechtfertigt ansehen. Diese künstlerischen Schwächen zeigt die neue Fassung nicht mehr: Gloria und Credo sind weggefallen, hinzukomponiert wurden die de tempore wechselnden Teile Introitus und Graduale des römischen Meßtextes, das hochgesteigerte Pathos tritt vor der mehr lyrisch gearteten Grundhaltung zurück. Die „Kleine Messe" gliedert sich nunmehr in folgende Teile: Introitus, Kyrie, Graduale, Offertorium, Sanctus (mit anschließendem Interludium für Orgel und Orchester zur Wandlung), Benedictus, Agnus dei. Durch diese Umgruppierung der Messestücke erscheinen die einzelnen Teile in neuartige Beleuchtung gerückt. Vor allem die eigentlich neuen Abschnitte Introitus und Graduale bilden in gleicher Weise das Entzücken des Laien wie des Fachmanns durch die klare Übersichtlichkeit der Anlage und die Ökonomie des thematischen Materials, das in höchst eigenartiger Weise von gregorianischen Melodien inspiriert wurde. Diese Bearbeitung des Urwerks wird ihren Weg machen können. Erwähnen wir noch, daß auch die „Kleine Messe" die gleiche Besetzung vorsieht wie ihre Vorgängerin. — Prof. Boell hat sich mit der Vorbereitung des auch jetzt noch schwierigen Werkes ein Verdienst erworben. Chor, Soloquartett und Orchester (Köln) taten ihre volle Schuldigkeit. So kann von einem wohlverdienten Erfolg für die Ausführenden und Braunfels gesprochen werden.

Dr. Rosenkaimer.

STUTTGART. Die erste Spielzeithälfte begann mit einer von dem neuen Opernregisseur Harry Stangenberg verantwortlich gezeichneten Tristan-Neuinszenierung. An sich sehr nötig (die alte

Szenerie war nicht mehr zu ertragen), in den Bildern nicht übel, wirkte sie dennoch, vor allem im ersten Akt, unbefriedigend durch Abweichungen vom wesentlichen der Wagnerschen Inszenierungsvorschrift, die in ihrer Konsequenz sich bestraften. Erheblich besser schnitt Stangenberg ab bei der Neueinstudierung von Glucks Taurischer Iphigenie, wo die Durchführung der Chorbewegung in der, allerdings zu abstrakten, Szenerie von gesundem Raumgefühl zeugte. Die Iphigenienaufführung muß außerdem erwähnt werden wegen der für Deutschland neuen Textbearbeitung des Berners Gian Bundi. Es handelt sich in der Hauptsache um eine äußerlich zwar ganz geschickte, doch oberflächliche Leistung, die weder Guillard noch Gluck gerecht wird, weder der musikalischen noch schauspielerischen Wiedergabe höhere Möglichkeiten verschafft als der alte Sandersche Text, diesen darum keinesfalls verdrängen dürfte. Neueinstudiert wurde ferner Schillings Mona Lisa, die im Ganzen angenehm überraschte; das Buch der Dovsky wirkt vor allem durch seine vollendete Schaubarkeit, die Musik ist abgesehen von dem etwas trockenen Eingang des ersten Aktes noch durchaus lebendig; in der Titelrolle entfaltete Moje Forbach ihre immer reifer werdende darstellerische und gesangliche Kunst. Von sonstigen Neueinstudierungen seien erwähnt die von Boieldieus entzückender weißer Dame, in der der neue lyrische Tenor Robert Butz als George glänzte, und diejenige von Delibes Coppélia, in der die neue Ballettmeisterin Anny Gerzer den zu alter Schule sehr energisch zurückerzogenen Tanzchor vorführte und sich selbst als routinierte Solistin bewährte. Die Hauptereignisse waren naturgemäß die Erstaufführungen von Cardillac und Jonny spielt auf. Die letztere war gesellschaftliches événement; das große Haus, ausnahmsweise, ausverkauft. Die freche Vitalität Jonnys erfährt hier freilich eine entschiedene Dämpfung; besonders in der zweiten, bedeutenderen Besetzung. Die Anita der Forbach läßt alles Vulgäre unter sich und verschiebt das Gewicht derart nach der Seite des seriösen Liebespaares, daß Jonnys End-Triumph sich einigermaßen deplaziert ausnimmt. Neben der Forbach ist in erster Linie Butz zu rühmen, der den Komponisten überaus sympathisch gestaltet, auch die Sentiments (mit Ausnahme der unhaltbaren zweiten Gletscherszene) menschlich fundiert. — Cardillac steht auf einem völlig anderen Blatte. Neben Jonny, dieser talentierten Mixtur aus allerhand Zeitgemäßen, Allzuzeitgemäßem, setzt seine strenge Einheitlichkeit, die noble Distanziertheit vom Tage doppelt stark sich durch; leicht durchschaubare Schwächen des Details gehen unter in der Intensität des Totaleindrucks. Der Stoff symptomatisch. Es entspricht dem, bei unverändert romantischer Gesamtsituation, vordringenden formalistischen Interesse, wenn die Verherrlichung des Künstlers (als solche eine rein romantische Angelegenheit) sich an eine Gestalt heftet, in welcher der, durch den Besitz der eigenen Schöpfung verbürgte, Selbst-Genuß alle menschliche Möglichkeit ertötet. Der fanatische Formalismus der Musik ist dergestalt als Reflex der zentralen Figur organisch; desgleichen die, mit der Bevorzugung der Bläser eigentümlich zu Frühbarockem sich rückbildende, harte Orchestrierung. Als Inkonsequenz des Textbuches erscheint die Schlußapotheose („Ein Held starb"); sie bringt einen falschen Ton in das Werk und wird auch durch den Wert der Musik nicht gerettet: das Cardillacdrama hört auf mit der Lynchung des fürchterlichen Goldschmieds. — Die Aufführung, unter Leonhardt, war ungleich. Die Titelpartie gab Domgraf-Faßbaender, der neue Bariton, stimmlich imponierend, schauspielerisch gewandt, doch ohne tiefere persönliche Durchdringung; die Tochter verkörperte Hildegard Ranczak viel zu indifferent; auch Windgassen als Offizier und Butz als Kavalier kamen darstellerisch nicht voll zur Entwicklung; die einzige zwingende Leistung bot Rhoda von Glehn als Dame: der Nachtgesang war von berückender Schönheit. Stangenbergs Regie erwies sich namentlich in den Chorszenen als glücklich; Cziosseks Bilder verdienen besonderes Lob, vor allem das ganz hervorragende zum dritten Akt. — Am Vorabend der Aufführung gab es einen vorbereitenden Vortrag Franz Willms und Hindemithsche Kammermusik, unter anderm den Zyklus „Die junge Magd", den Marta Fuchs klar und eindringlich sang, von Mitgliedern des Landestheaterorchesters delikat begleitet. Herman Roth.

AUSLAND:

PRAG. Zwei Opern-Uraufführungen am Neuen Deutschen Theater: Francesco Malipieros Musikdrama „Philomela und ihr Narr" und Anatol Provazniks groteskes Musikdrama mit Bewegungschören „Akaga".

Malipiero, ist als einer der Führer der neuen Musikrichtung in Italien bekannt, Provaznik hingegen kannte man bisher nur als Gelegenheitskomponisten, der reisenden Konzertkünstlern mehr oder weniger dankbare Virtuosenstückchen geschrieben hat. Der Wunsch, möglichst grotesk modern und vieldeutig in der Musik sein zu können, war bestimmend für Text und Handlung der beiden Werke: Malipiero hat sich sein Opernbuch selbst geschrieben, jenes des Provaznikschen Groteskdramas hat nach dem Willen des Komponisten A. Callenberg-Likawetz verfaßt. Neue Formen des Opernstiles werden in den beiden Opern nicht gegeben; die bewußte Verwendung des Gestus und Tanzes (Bewegungschores) als besonderes Ausdrucksmittel findet sich schon in älteren Opern. Der Hang zur Symbolik, Mystik und allegorischen Darstellung in beiden

Opern hat die Klarheit und Verständlichkeit der Bühnenvorgänge nicht immer vorteilhaft beeinflußt.

Malipieros dreiteiliges Musikdrama verherrlicht in symbolischer Weise die Liebe; die sinnliche Genußliebe nicht minder wie die rein platonische. Das Symbol der ersteren sind die Personen des „Marionetten" bezeichneten ersten Bildes der Oper, das Symbol der letzteren ein naiver Schäfer und eine von ihm dargebrachte Nachtigall, nach der das zweite Bild benannt ist; im dritten Bilde schließlich, das „Phönix" betitelt ist, wird die verzehrende Flammenmacht der Liebe symbolisiert. Zwischen allen realen und symbolischen Figuren des Stückes steht der Narr; diese und jene Liebe verhöhnend, vor ihr warnend und doch selbst an ihr zugrunde gehend. Malipieros Musik ist ein Kompromiß zwischen Tonalität und Atonalität. Sie ist stärker im Lyrischen als im Dramatischen, überzeugender im tonalen als im atonalen Sinne. Die besten und schönsten Teile des Werkes sind die als selbständige Nummern sich abhebenden: Das Lied des silbernen Prinzen, sein Tanz mit Philomela, das echt volkstümlich empfundene und schlicht wirkende Lied Philomelas in der Menuettszene mit dem Schäfer und die ausdrucksechten Arien Philomelas vom Glücke und von der Macht der Liebe. Die Besonderheiten italienischer Opernmusik verleugnen sich auch bei Malipiero nicht; die Unterbrechung des geraden Taktes durch die Triole, die reiche Ornamentik des figurativen Aufputzes sowohl in der Singstimme als auch in den Begleitstimmen und die Bevorzugung der gebundenen Melodie gehören hierher. Satztechnisch offenbart sich Malipiero mehr als Anhänger des harmonisch-polyphonen Stiles als der linearen Kontrapunktik. Seine Instrumentation ist eher spröde als farbenreich und bevorzugt auffallend die Streichinstrumente. Alles in allem: Ein Werk, das mehr anregt als begeistert.

Provazniks groteskes Werk führt uns zu einer großen Affenfamilie in den Urwald. Die alte und junge Generation dieses Affenvolkes streiten sich um das sexuelle Problem des Alleinbesitzes des Weibes. Die schöne und vielbegehrte junge Äffin Akaga wird schuld an seiner gewaltsamen Lösung; ihretwegen gibt es Kampf und Tote. Als Erlösung bringend in dem wilden Streite erscheint der Mensch, dem Akaga und das ganze Affenvolk als einer neuerschienenen Gottheit huldigen, erstere, ihm in die Arme eilend, um mit ihm ein neues, besseres Geschlecht zu züchten. Provazniks Musik gibt keine Rätsel auf; sie ist durchaus konservativ und bezieht ihre Anregungen von den Meistern der Oper, von Richard Wagner angefangen bis Eugen d'Albert. Ihr besonderer Vorzug ist rhythmisches Rückgrat und klangvolle, wenn auch mitunter zu dick aufgetragene Instrumentation. Für die Sänger und Darsteller ist die Oper höchst undankbar, weil sie niemandem eine besondere Aufgabe bietet. Ein Opus, das nicht uraufgeführt zu haben, keine Unterlassungssünde gewesen wäre.

Kapellmeister Steinberg hatte beide Opern mit geradezu fanatischer Sorgfalt einstudiert und ihrer Musik die ganze impulsive Kraft seines starken Temperamentes angedeihen lassen. Auch Prof. Semmlers Regie war zu rühmen. In den Hauptrollen ragten unsere Heroine Frau Jicha, die reich talentierte, junge, aus Leipzig stammende Sopranistin Traute Rhone und der ausgezeichnete Baritonist Hagen hervor. Der Beifall und Erfolg beider Werke war mäßig. E. J.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Meininger Festspielwoche

vom 24.—26. März kann auch diesmal erfreulicherweise als der Höhepunkt der Konzertsaison gebucht werden. Mit feinem Verständnis war die Spielfolge zusammengestellt. Der Erlösergedanke durch die Liebe in ihren verschiedenen Formen war der rote Faden, der sich durch die Reihe der Veranstaltungen zog. — Der erste Tag brachte eine sehr wohlgelungene „Tannhäuser"-Aufführung mit bedeutenden Kräften aus den verschiedenen Kunststätten Deutschlands. In der Titelrolle fungierte Hans Bohnhoff von der städt. Oper in Hamburg, der stimmlich und darstellerisch manchen Wunsch offenließ. Die übrigen Kräfte boten durchweg künstlerisch vollwertige Leistungen. Eine in sich geschlossene, wohlausgeglichene und in jeder Beziehung sehr hochstehende Leistung war die von Nelly Merz, Kammersängerin am Staatstheater in München, als Elisabeth. Die übrigen Rollen waren mit Kräften vom Nationaltheater in Weimar gut besetzt, so daß infolge des hervorragenden Zusammenspieles des Ensembles die Mängel des Tannhäuser-Interpreten den Gesamteindruck wenig beeinträchtigen konnten. — Der zweite Tag wird jedem Teilnehmer durch die Reichsdeutsche Uraufführung von Max Mells: „Das Nachfolge Christi-Spiel" in unvergeßlicher Erinnerung bleiben. — Den Abschluß bildete am dritten Tag ein großes Festkonzert der Meininger Landeskapelle unter der Leitung von Kapellmeister Heinz Bongartz. Das auf 80 Mann verstärkte Orchester füllte mit Beethovens 7. und Bruckners 5. Sinfonie den Abend so aus, daß er sich würdig an die voraufgegangenen Tage anreihte. Den genialen derzeitigen Intendanten des Meininger Landestheaters, Herrn Loehr, und den strebsamen, temperamentvollen Leiter der Meininger Landeskapelle, Herrn Heinz Bongartz, kann man zu dem sehr wohl gelungenen Wurf bestens beglückwünschen.

Ottomar Güntzel.

Auf Anregung des ehemal. Herzogs von Anhalt soll in der diesjährigen Pfingstwoche in Ballenstedt a. Harz ein internationales Musikfest in der Art der Baden-Badener Musikwoche stattfinden. Komponisten wie Hindemith, Toch, Krenek, Weill sind zur Mitwirkung gewonnen worden. Ein Teil des Programms wird vom Opernensemble und Orchester des Dessauer Friedrichtheaters bestritten werden.

Das Programm der am 6. Juni mit der Uraufführung der „ägyptischen Helena" einsetzenden Dresdener Festspiele umfaßt folgende Werke:

„Die Entführung aus dem Serail", „Don Giovanni" und „Così fan tutte", „Der Freischütz", „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Die Meistersinger", „Elektra", „Der Rosenkavalier", „Die Frau ohne Schatten", „Intermezzo", „Die Macht des Schicksals" und „Macbeth".

Vom 13. bis 17. Mai veranstaltet das Bonner Beethovenhaus ein Kammermusikfest, bei dem unter Mitwirkung erster Kräfte Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Reger, Hindemith und Jarnach zur Aufführung kommen.

Eine Mozartwoche findet vom 6. bis 13. Mai in Münster i. W. unter Leitung MD. v. Alpenburgs statt. Programm: „Don Juan", „Bastien u. Bastienne" (Freiluftauff.), Sinfoniekonzert, Kammermusikabend.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Musikverein Paderborn (Dirigent: Otto Siegl) beging kürzlich mit einem Festakt und einem Festkonzert (Liszt, „Die heil. Elisabeth") die Feier seines 100jährigen Bestehens.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 7.—9. Mai in Göttingen eine I. Tagung für Rundfunkmusik.

Im Namen des bereits 1913 gegründeten Vereins „Symphoniehaus" in Baden-Baden erläßt Gerhart Hauptmann einen Aufruf, der sich mit dem schon 1910 entstandenen Entwurf zu einem Symphoniehaus des Münchener Architekten Ernst Haiger befaßt und zur Verwirklichung des Entwurfes neue Freunde wirbt. Die Stadt Baden-Baden hat bereits einen Platz und den ersten Grundstein für das neue „Festspielhaus zur Pflege der deutschen Symphonie" gestiftet. In alljährlichen Festaufführungen sollen hier die Chor- und Orchesterwerke der großen Meister, von Bach bis zur Gegenwart, „ihre gemeinschaftsbildende Kraft" bewähren. Der Aufruf schließt mit der Aufforderung, dem Verein „Das Symphoniehaus" beizutreten.

Eine Tagung der deutschen Musikstudentenschaft fand Ende Februar in Köln statt. Ein Orchesterkonzert mit konzertreifen Leistungen von studierenden Sängern, Instrumentalisten und Dirigenten vermittelte Liszts „Malédiction", Regers Violinkonzert und Prokofieffs Klavierkonzert. In einem Kammerkonzert gab's Kompositionen von Studierenden, die vor allem zeigten, daß man wieder nach natürlichen Wegen sucht und wenn auch nicht gerade tiefsinnig, so doch wieder gesund und unproblematisch zu musizieren verstehe. In diesem Sinne wurde auch das primitive Stammeln eines Liederkreises von K. U. Schnabel, dem Sohn Alex. Maria Schnabels, abgelehnt. Es gab weiterhin eine Aufführung des „Christelflein" durch die Kölner Opernschule unter Prof. Ehrenberg, Choraufführungen unter Braunfels und als Abschluß Bachs „Kunst der Fuge", mit deren eindringlicher Wiedergabe unter GMD. Abendroth die Tagung festlich ausklang.

Unter dem Vorsitz erster Münchener Musiker hat sich eine „Gesellschaft der Freunde der Staatl. Akademie der Tonkunst, Hochschule für Musik" in München gebildet, die durch Konzerte, Vorträge und Mitgliederwerbung (Mindestbeitrag jährlich 10.) die Wiederherstellung der durch die Inflation eingegangenen Stipendienfonds der Hochschule herbeiführen will.

Durch Vereinigung zweier bis dahin gesondert bestehender Organisationen hat sich in Wien der Österreichische Komponistenbund konstituiert, der, in eine Sektion für ernste und eine für heitere Musik gegliedert, nunmehr die Interessenvertretung sämtlicher schaffender Musiker Österreichs darstellt. Zum gemeinsamen Präsidenten wurde Dr. Rudolf Sieczinsky gewählt. In den Vorstand wurden entsendet: von der Sektion für ernste Musik Dr. Josef Marx (Obmann), Dr. Hans Gal (Schriftführer), Alban Berg, Dr. Wilhelm Grosz, Prof. Robert Heger, Dr. Karl Weigll, Dr. Egon Wellesz; von der Sektion für heitere Musik Dr. Richard Glueck (Obmann), Sylvester Schieder (Schriftführer), Karl M. Jaeger, Wilhelm Aug. Jurek, Ludwig Prechtl, Dr. Ludwig Rochlitzer, Josef Roscher. Ehrenpräsidenten sind Richard Strauß und Franz Lehár.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart bereitet in Verbindung mit maßgebenden Stellen und Verbänden eine „Süddeutsche Tagung für Musikerziehung" vor, in der durch Vorträge und Vorführungen das Problem der heutigen Musikerziehung theoretisch und praktisch behandelt werden wird. Die Tagung wird voraussichtlich in den Tagen vom 30. Mai bis 2. Juni stattfinden.

In Hamburg wurde am 16. April unter Leitung von Gustav Knak eine Kirchenmusikschule eröffnet.

Austauschprofessuren für Musikpädagogik und Kompositionslehre sollen zwischen Rußland und Deutschland eingerichtet werden. Man plant, im kommenden Sommersemester einen deutschen Komponisten zu einem sechswöchigen Kursus nach Moskau und einen russischen Komponisten an die Berliner Musikhochschule zu entsenden.

PREISAUSSCHREIBEN

Wettbewerb für die rheinischen Komponisten. Der P.-V. Rheinland des R. D. T. M. errichtete anläßlich des 100. Todestages Beethovens eine Beethoven-Stiftung, aus der alle zwei Jahre ein Geldbetrag für eine vom Prüfungsausschuß für würdig befundene Komposition verliehen wird. Die Komponisten der einzureichenden Werke müssen geborene Rheinländer sein oder beim Zeitpunkt der Einreichung seit zwei Jahren ihren ständigen Wohnsitz im Rheinland haben. Mitglieder des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer werden bevorzugt. Als Werke kommen Kammermusikwerke, Klavierwerke und Lieder in Betracht. Das preisgekrönte Werk kommt gelegentlich der vom P.-V. Rheinland veranstalteten Musikfeste zur Aufführung. Auch andere Werke, die von den Ausschußmitgliedern für wertvoll gehalten werden,

4

können in das Programm aufgenommen werden. Der Preis wird jetzt erstmalig in Höhe von M. 600 ausgeschrieben. Die Werke sind, gut geschrieben, mit beigefügtem Stimmenmaterial und einem Kennwort versehen, bis spätestens 1. Oktober 1928 dem Büro des Provinzialverbandes Barmen, Neuer Weg 53 (Siewert-Konservatorium) einzureichen. Gleichzeitig sind in einem Briefumschlag mit gleichem Kennwort Name und Lebensdaten des Komponisten einzureichen. Der Prüfungsausschuß besteht aus den Herren: Dr. Walter Georgii, Konzertmeister Herm. Grevesmühl, GMD. Franz v. Hoeßlin, MD. Dr. Ed. Kreuzhage, Jakobus Menzen, GMD. Paul Scheinpflug. Die Aufführung erfolgt Ostern 1929 gelegentlich des 3. Rhein. Musikfestes in Barmen.

PERSÖNLICHES

Arnold Mendelssohn und Heinr. Kaminski wurden von der preuß. Regierung mit dem diesjährigen Beethovenpreis von je M. 5000 ausgezeichnet.

Geburtstage und Jubiläen:

Thila Plaichinger, die einst hochgefeierte Opernsängerin, wurde am 13. März 60 Jahre alt.

Prof. Josef Renner, der am 17. Februar seinen 60. Geburtstag feierte (s. Februarheft S.) wurde durch seine Vaterstadt Regensburg durch die Zuerkennung eines jährlichen Ehrensoldes von M. 1200 auf Lebensdauer geehrt.

Kapellmeister Oswald Stamm, Weißenfels, vollendete am 17. April sein 60. Lebensjahr. Er ist geboren im Jahre 1868 zu Uthleben bei Sondershausen. Zu seinen Lehrern zählen u. a. Jadassohn in Leipzig und Radecke in Berlin. Lange Jahre war er tätig als Seminarmusiklehrer. Seit 1908 ist er Dirigent des Konzertvereins und Lehrergesangvereins in Weißenfels. Wenngleich zahlreiche Schüler ihres verehrten Lehrers in Dankbarkeit gedenken, so war Stamm doch in erster Linie Dirigent, und als solcher vor allem ein ausgezeichneter Beethoven-Interpret. Von eigenen Werken sind bekannt geworden eine Sinfonie, ein Vorspiel für gr. Orchester zur „Versunkenen Glocke", ein Requiem und verschiedene Lieder, Chorwerke und Orgelstücke. Eine Gabe fehlte dem geraden Mann und ernsten Musiker, nämlich die, Verbeugungen zu machen gegen die Masse und die vorgesetzte Behörde. —m.

Maximilian Schwedler, der bekannte Flötenmeister des Gewandhausorchesters wurde unlängst 75 Jahre alt. Er ist vor allem auch durch seine „Reformflöte System Sch." und eine Flötenschule bekannt geworden.

Todesfälle:

† Walborg Aulin, die bedeutendste schwedische Komponistin, eine Schwester Tor Aulins. Sie studierte s. Z. in Deutschland und Frankreich und hat sich vor allem durch ein preisgekröntes Quartett in F-Dur sowie große Chor- und Balladenwerke und Klavierkompositionen in ihrer Heimat einen Namen gemacht. Ein Orchesterkonzert, das Walborg Aulin für die Feier ihres 25jährigen Künstlerjubiläums vorbereitete, hat die Künstlerin nicht mehr erlebt.

† Maurice Halperson, der auch in Deutschland bekannte Musikkritiker an der New Yorker Staatszeitung, ein geborener Wiener, mit 67 Jahren

† Prof. Dr. Hans Dutschke, der bekannte Philologe und Bearbeiter Händelscher Opern, mit 80 Jahren. Dutschke war Schüler von Robert Franz, Franz Brendel und Buonamici (Florenz). Bereits 1903 setzte er sich mit einer deutschen Bearbeitung des „Admet" für die Lebensfähigkeit der Händelschen Opern ein, aber erst 1925 erfolgte im Zeichen der neuen Händelbewegung die Aufführung des Admet in Braunschweig. Von weiteren Bearbeitungen (Porus Rinaldo, Amadis) soll demnächst an gleicher Stelle der „Porus" zur Aufführung kommen. Dutschke ist auch mit Kompositionen hervorgetreten, so u. a. einer aufgeführten Oper „Trinitatisnacht" und Kammermusik. Einen Händel-Aufsatz seiner Feder veröffentlichten wir im Juniheft vorigen Jahres.

† Prof. Raffaele Terziani, der Vizepräsident der Musikakademie Santa Cecilia in Rom, mit 68 Jahren.

† Constantino Palumbo, der Nestor der italienischen Pianisten, zu Neapel mit 85 Jahren. Er war Schüler Mercadantes und wurde von Rossini in Paris und Thalberg in Neapel als Konzertpianist eingeführt. 1873—1900 leitete er die Klavierklasse am Neapler Regierungskonservatorium.

† In Sondershausen der Organist an der Stadtkirche und Lehrer an der Hochschule für Musik Wilhelm Heuß (nicht verwandt mit dem Leiter der Zeitschrift für Musik) im Alter von etwa 32 Jahren. Heuß stammt aus Wiesbaden und war früher Bankbeamter, hat sich aber vor allem durch energisches Selbststudium, später dann auch noch am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., sowohl zu einem tüchtigen Organisten wie auch Komponisten gebildet. Seine einzige bis dahin gedruckte Komposition „Ostern", Improvisation für Orgel, erschien neulich. Von echtestem Idealismus getragen, hat er seiner über alles geliebten Kunst aufs treueste gedient, wie ihn seine tiefe Religiosität das schwere Leiden, dem er in jungen Jahren erliegen sollte, aufs geduldigste ertragen ließ.

In Dessau starb am 13. April nach kurzer Krankheit Prof. Dr. Arthur Seidl im Alter von 65 Jahren (* 8. Juni 1863 in München). Der Verstorbene, seit 1904 Lehrer für Musikästhetik und ihre Grenzgebiete am Leipziger Konservatorium, weiterhin Dramaturg des Friedrichs-Theaters in Dessau, ist vor allem durch seine überaus zahlreichen Schriften, Bücher und Aufsätze über das Musikleben der Jahrhundertwende bekannt geworden, nicht zum wenigsten über seinen Schulfreund Richard Strauß, der ihm seinen „Eulenspiegel" widmete und ihm dadurch eine gewisse Unsterblichkeit sicherte. Groß ist auch die Zahl der „Wagneriana". Seidl hatte das Glück, in seinem Freund und einstigen Schüler Gustav Bosse einen Verleger zu finden, der unentwegt seine Bücher und gesammelten Aufsätze druckte. Am Konservatorium scharte er einen kleineren begeisterten Schülerkreis um sich, mit dem er teilweise noch jahrelang in brieflicher Verbindung blieb, wie denn Seidl über eine bedeutende Arbeitskraft verfügte. Seine Begeisterungsfähigkeit suchte Seidl selbst auf die heutige Moderne, so z. B. Hindemith, auszudehnen. Einen Lebensabriß gab Ludwig Frankenstein im Verlag Bosse.

Berufungen u. a.:

Kapellmeister Dr. Hans Schmidt-Isserstedt als musikal. Leiter der Oper und Dirigent der Sinfoniekonzerte in Rostock.

Paul Scheinpflug ist von seinem Posten als Duisburger GMD. zurückgetreten. Von den Bewerbern sind u. a. Scherchen, Mörike, v. Hößlin, E. Pabst, E. Böhlke, Felix Lederer, Leop. Reichwein, Fr. Stiedry, Dr. Meyer-Giesow als Gastdirigenten ausersehen worden. Die Duisburger Sinfoniekonzerte werden von Furtwängler, Bruno Walter und Klemperer als Gastdirigenten geleitet. Dr. Heinrich Lemacher und Dr. Hermann Unger zu Professoren der Hochschule für Musik in Köln.

H. H. Stuckenschmidt als Nachfolger des † Felix Adler zum Musikreferenten an die Deutsche Tageszeitung „Bohemia" in Prag.

Dr. Erich Steinhard zum Prof. für Musikgeschichte und Ästhetik an der Deutschen Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Prag; ferner zum Mitglied des Sachverständigen-Kollegiums für Urheberrecht bei Musikwerken in der Tschechoslowakei.

Karl Koethke, der um das Musikleben der Stadt Hamborn sehr verdiente MD. zum GMD.

Dr. Hans Schüler, der bisherige Opernregisseur der Wiesbadener Oper, zum Leiter der Königsberger Oper.

Die Wiener Verhandlungen mit Furtwängler haben dahin geführt, daß sich Furtwängler verpflichtet, im Laufe des Jahres mehrere Opern an der Wiener Staatsoper einzustudieren und zu dirigieren.

Dr. Hermann Enßlin, der Stuttgarter Pianist und frühere Redakteur der „Neuen Musikzeitung", als Leiter einer Ober- und Ausbildungsklasse für Klavier an die Westfäl. Schule für Musik in Münster.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Hallische Philharmonie beging am 1. März ihr 100. Konzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Leitung von Dr. G. Göhler. Das Konzert brachte Bruckners 3. Sinfonie, Janaceks Sinfonietta (1926) und die Tannhäuser-Ouverture. Ferner fand in den Tagen vom 14.—16. April ein Brahms-Fest mit zwei Orchesterkonzerten und einer Gewandhaus-Kammermusik statt. Die Gesellschaft gab anläßlich ihres 100. Konzerts einen Rückblick auf die acht Spieljahre heraus, dem zu entnehmen ist, daß die Spielfolge mit einer vorbildlichen Vielseitigkeit angelegt war. Nicht weniger als 54 Werke lebender Komponisten und zwar solcher verschiedenster Richtung mit dem Nachdruck auf gemäßigte Moderne, wurden in den 100 Konzerten zur Aufführung gebracht, wobei 100 von den 300 Kompositionen für Halle neu waren. Die überwiegende Zahl der Aufführungen galt deutschen Komponisten. Ein Hauptnachdruck der Konzerte wurde auf die Klassiker und Romantiker gelegt, unter denen sich Händel, Haydn und Mozart gerade auch insofern einer besonderen Pflege erfreuten, als unbekanntere Werke herangezogen wurden. So von Händel außer einem Teil der Wassermusik ein Oboenkonzert und die Instrumentalstücke aus „Alcina". Von Mozart standen nicht weniger als fünf Klavierkonzerte auf dem Programm. Haydn war mit einer Reihe seiner köstlichen Jugendsinfonien vertreten, so die mit dem Hornsignal und die Sinfonien Nr. 34 und 36. Hauptdirigent der Gesellschaft ist Dr. Göhler. Gastdirigenten waren Nikisch, Furtwängler, Busch, Abendroth, Dobrowen, Rahlwes, Wolfes, Herbert, v. Hoeßlin; nicht weniger als acht Orchester wurden herangezogen.

Ein moderner Kammermusikabend in Flensburg, veranstaltet von Elisabeth Jürgenson (Sopran), Hedda Klimnek (Klavier), Frieda Jacobi (Viol.) unter Mitwirkung von Hans Suchanek (Cello) und Walter Richter (Oboe u. Engl. Horn) und Mitgliedern des städt. Orchesters, umfaßte Werke von Schreck, Kaun, Adolf Busch, Paul Scheinpflug, Jul. Weismann, Joseph Kromolicki, Hans Kummer und Joseph Haas, sämtliches Flensburger Erstaufführungen.

Unter den Ur- und Erstaufführungen von Sonaten und Kammermusikwerken lebender Komponisten die Herma Studeny und das Studeny-Quartett in letzter Zeit in zehn verschiedenen deutschen und österreichischen Städten zu Gehör brachten, befanden sich u. a. Werke von Courvoisier, Crusius, Delius, Ettinger, Fleilitzsch, Graener, Kallenberg, Kellermann, Klopper, Kornauth, Marx, Petersen, Reuß, Reutter, Heinr. Kasp. Schmid, Tanjejeff, Westermann, Wolzogen und Zilcher.

Alte deutsche und russische Musik auf der Harfe brachte die russische Harfenvirtuosin Vera Dulowa in einem Konzert der „Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas" in Berlin zur Wiedergabe. Man hörte u. a. Sonaten von J. Krumpholz (1733) und F. Benda (1721), ferner Stücke von Glasunow, Liadow, Glinka-Balakirew und Prokofiew.

In Nürnberg fand unter Leitung von Kapellmeister Bernhard Bischoff ein Josef Messner-Abend statt.

Eine neue Orgel aus der Orgelbauanstalt W. Sauer wurde aus Staatsmitteln nach den Plänen von Dr. Chr. Mahrenholz im Auditorium Maximum der Albertus-Universität zu Königsberg aufgestellt. Sie ist in zwei Manuale und Pedal, drei selbständige „Werke" oder Chöre gegliedert. Besondere Charakteristiken sind u. a. die scharfen und klaren solistischen Rohrwerke, die geringe Zahl von 8'-Stimmen, vermehrte 4'- u. 2'-Stimmen, ebenso Rohrwerke und Mixturen. Alles in allem: Die Plastik der alten Orgel ist aufs nachdrücklichste angestrebt.

Die französische Erstaufführung von Kreneks „Jonny spielt auf" findet im Rahmen der Internationalen Festspiele im Théâtre des Champs Elysées, Paris, in französischer Sprache statt.

Honeggers „König David" erlebte in Gera unter Heinrich Laber einen durchschlagenden Erfolg.

Der Westdeutsche Männerchor (Dirigent Otto Laugs) veranstaltete in Hagen i. W. einen Otto Siegl-Abend, an dem Siegls „Missa mysterium magnum", die „Marienlieder" und die „Verliebten alten Reime" unter stärkstem Beifall zur Erstaufführung kamen.

Hermann Scherchen dirigierte in London folgende Werke, deren Aufführung durch Radio übertragen wurde: Händel, Agrippina; Bach, II. Brandenburgisches Konzert; Hindemith, Konzert für Orchester; Delius, Cellokonzert; Beethoven, VII. Sinfonie.

Der Erfolg des Dreimäderlhauses ließ selbst Männer wie die beiden Wiener Julius Bittner und Ernst Decsey nicht ruhen, und so haben sie just im Schubertjahr ein Volksstück „Der unsterbliche Franz" geschrieben, in dem Schuberts Leben unter Verwendung der „schönsten Schubertkompositionen" dem gerührten Hörer vor Augen und Ohren geführt wird. Die Wiener Volksoper wird sich dieser neuen „Schubertiade" annehmen.

In Wien gelangt am Schwarzenbergplatz demnächst ein Gustav Mahler-Denkmal zur Aufstellung.

Bei der Neuordnung der Bibliothek der Singakademie fand Prof. Georg Schumann aus dem Nachlaß Rungen-

hagens, dem ehemal. Direktor der Singakademie, ca. 250 Briefe, darunter solche von Loewe, Lortzing, Nicolai, Spontini, Reißiger, Ferd. Hiller, Devrient u. a. Persönlichkeiten aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Die Stadt Wien hat das Sterbehaus Schuberts angekauft, um darin ein Schubertmuseum einzurichten, das im Rahmen der offiziellen Schubert-Festlichkeiten eröffnet werden soll.

Paul Graener hat unter dem Titel „Komödietta" ein neues Orchesterwerk vollendet, das demnächst zur Uraufführung kommen wird.

Die „Sinfonie concertante in Es" (für zwei Soloviolinen, ein Solovioloncell und kleines Orchester) von Johann Christian Bach gelangt in der Bearbeitung von Dr. Fritz Tutenberg an dem diesjährigen Würzburger Mozartfest (23.—30. Juni) unter der Leitung Hermann Zilchers erstmalig zur Aufführung.

In Langensalza kam am Karfreitag durch den „Gesangverein" unter Leitung seines Dirigenten Heinrich Bohl das Oratorium „Der Heiland" von Walther Böhme zur erfolgreichen Aufführung. Solisten: Charlotte Kegel, Halle (Sopran), Ernst Meyer, Halle, (Tenor) und Alfred Neumann-Jüttner (Erfurt).

Die Ortsgruppe Gera des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler" veranstaltete mit außerordentlichem Erfolg eine „Walter Niemann-Stunde" mit dem Komponisten am Klavier (Bergidyll, Kl. Sonate, Hamburg-Zyklus).

Ein Abend des Bremer Sinfonieorchesters war dem Schaffen des 80jährigen Hofrats Prof. Carl Schröder, ehemal. Hofkapellmeisters, gewidmet. Unter Leitung von Karl Gerbert und dem noch sehr rüstigen Komponisten kamen eine Sinfonie „Jugend und Heimat", eine Sinfonie-Ode op. 100, ein Cello-Konzert op. 96 (Solist: Otto Wilke, Sondershausen), drei Orchesterlieder und „Loblied des Lebens" op. 93 (Solistin: Frau Plack-Borjes) unter lebhaftester Anteilnahme des Publikums zur Aufführung.

Der Danziger Lehrergesangverein brachte unter seinem Dirigenten Richard Hagel Beethovens „Missa solemnis" zur Danziger Erstaufführung. Die zweimal wiederholte Aufführung war ganz ausgezeichnet und hinterließ stärkste Eindrücke. Es berührt ja eigentümlich, daß eine Stadt wie Danzig erst jetzt dieses Monumentalwerk kennen lernt.

Eine Armin-Knab-Morgenfeier veranstaltete das Stadttheater Würzburg. Eine Kantate für Frauenstimmen und Solosopran, Frauenchöre und die Dehmel- und Mombertlieder kamen zur Wiedergabe.

Im Düsseldorfer Bachverein wurde Bachs Spätwerk „Das musikalische Opfer", ein Schwesterstück zur „Kunst der Fuge", gleich diesem aus dem Dornröschenschlaf geweckt. Dr. Jos. Neyses, der Leiter des Bachvereins, hat die noch nicht ausgeschriebenen Teile in Partitur gesetzt und sie teilweise unter Zuhilfenahme von Streichern, Flöte, Fagott, Cembalo und Orgel sehr dezent orchestriert. In dieser Neuordnung erlebte das Werk eine sorgfältig und stilistisch sauber vorbereitete, tiefwirkende Uraufführung. Es liegt jetzt vollständig in Partitur vor. S.

Künstlerischen Ernst und unverkennbare Gesangsbegabung bekundete Maria Berthold-Röschel in einem Leipziger Abend mit Liedern der Romantiker (Carl Schönherr am Klavier). Ihre weitere Entfaltung verheißt Ungewöhnliches. F. E. Th.

Der Leipziger Männerchor erläßt einen Aufruf zur Errichtung eines „Franz Schubert-Denkmals" in Leipzig. Der Rat der Stadt Leipzig hat bereits einen Platz zur Verfügung gestellt.

Ausland:

Vergessene Kompositionen

Im Nachlasse des Malers Mussini in Faenza wurde ein alter Koffer mit zahlreichen Kompositionen des fruchtbaren und einst hochgeschätzten Opern- und Kirchenkomponisten Giuseppe Sarti (1729—1802) aufgefunden. Die Mehrzahl der wertvollen Manuskripte kann als völlig unbekannt gelten. Sarti, der bedeutendste Kontrapunktist seiner Zeit, ist als Lehrer Cherubinis und Freund Mozarts bekannt, der im zweiten Finale des Don Juan eine Melodie Sartis verwendete. Seine vierzig Opern sind fast völlig vergessen. Er wirkte lange am Hofe der Kaiserin Katharina II. von Rußland, wo sein „Te Deum mit dem Kanonenschlag" und seine Totenmesse für Ludwig XVI. entstand. Auch auf dem Gebiete der physikalischen Akustik ist Sarti theoretisch und praktisch hervorgetreten; sein Apparat zur Messung der Tonschwingungen verschaffte ihm die Ernennung zum Mitgliede der Petersburger Akademie der Wissenschaften (1794). Die Pinakothek von Faenza enthält ein Porträt Sartis von der Hand Mussinis. Dr. Fritz Rose.

Toscanini hat die Absicht, seine Tätigkeit an der Mailänder Scala aufzugeben und sich ganz der Konzerttätigkeit in Amerika zu widmen. Wie verlautet, ist er als leitender GMD. der vereinigten „Philharmon. und Sinfon. Gesellschaft von New York" in Aussicht genommen. Die seit kurzem vereinigten Gesellschaften haben sich zum Ziel gesetzt, Orchestermusik bester Art zu billigen Preisen den breiten Massen zu vermitteln.

Richard Strauß dirigierte 8 Opernabende in der Mailänder Scala. Anläßlich der Aufführung des „Rosenkavaliers", die, ganz im Gegensatz zu der vor vielen Jahren stattgefundenen Mailänder Erstaufführung, mit Begeisterung aufgenommen wurde, entspann sich folgender Telegrammwechsel zwischen Gabriele d'Annunzio und Strauß:

„Sicher erinnern Sie sich noch einer fernen Mailänder Nacht, als ich allein den Barbaren mit den klaren Augen begrüßte und die gewaltige Größe seiner Kunst feierte. Wenn ich auch heute noch der einzige wäre, würde ich Sie mit derselben Begeisterung und demselben Stolz wieder begrüßen. Aber Ihre Bewunderer sind heute unzählige, und deshalb gebührt es mir, abseits zu bleiben. Treuer Bruder im Kampf, treuer Bruder im Frieden, umarme ich Sie im Namen von Claudio Monteverde und Wolfgang Mozart. Gabriele d'Anunnzio."

Strauß antwortete auf diesen bombastischen Gruß etwas kühl: „Auch ich denke mit Vergnügen an den schönen Mailänder Abend. Ich danke Ihnen für den freundlichen Gruß, den ich mit der aufrichtigsten Bewunderung für den großen Dichter erwidere. Richard Strauß."

Kopenhagen. Der dänische „Tonkünstlerverein" hat sein 25jähriges Jubiläum unter großer Teilnahme von Presse und Publikum gefeiert. Am Stiftungstag, 22. Febr. (der Geburtstag Niels W. Gades), hielt der Verein in der prachtvollen Rathaushalle ein Festkonzert ab. Der mächtige Raum war voll besetzt; ein großes Orchester, alle Kopenhagener Chorvereine und namhafte Solisten wirkten mit. Nicht weniger als 11 Dirigenten traten auf; unter diesen Peder Gram, dessen „Festouvertüre" eben vom Tonkünstlerverein preisgekrönt worden war. W. B.

Zur Entstehung der Sängerstimme

Von Dr. phil. Albrecht Thausing, Hamburg

Die Kritik „gesangspädagogischer Literatur" von Frau Martienssen im 1. Heft 1928 der Zeitschrift für Musik, S. 28ff. enthält, soweit sie meine „Sängerstimme" betrifft, Unwahrheiten, die eine Richtigstellung erfordern. Frau Martienssen behauptet z. B., daß ich die Wachstumsentwicklung der Sängerstimme als ein Heranreifen athletischer Kräfte „vermittelst der Brustfunktion (d. h. Bruststimmfunktion) postuliere". Das ist in dieser Verkürzung unwahr. Wahr ist vielmehr, daß ich S. 94ff. ausführlich, zum Teil in Übereinstimmung mit Garcia, die Zusammensetzung der Kinderstimme beider Geschlechter aus zwei Teilen, einem männlichen (Bruststimme genannt, von c' bis c") und einem weiblichen (Falsett benannt, von c" bis c"') dargestellt und daraus gefolgert habe, daß das korrekte und ungestörte „Zusammenspiel von Bruststimme und Falsettfunktion" (S. 134) in der Kindheit die gemeinsame Grundlage bildet, von wo aus nach zwei Richtungen die männliche und die weibliche Sängerstimme hervorwächst. Frau Martienssen sagt ferner, ich hätte behauptet, die Natur „bildet die Sängerstimme mit lautem Geschrei und Einsatz der ganzen Körperkraft". Auch das ist in dieser Verkürzung unwahr. Wahr ist vielmehr, daß ich z. B. auf S. 46 sage, daß „gesunde Kinder alle ihre Beschäftigung mit unermüdlicher Tätigkeit der Stimme begleiten, mitunter mit lautem Rufen und Schreien, vorwiegend aber mit dem für die Entwicklung noch wichtigeren Trällern, Singen, Sprechen und Summen, bald mit Bruststimme, bald mit flötigen Falsettönen, welche Mischung, wie wir noch sehen werden, von großer Bedeutung ist". Ferner behauptet Frau Martienssen: „Thausing erachtet jede ‚Pflege' (der Stimme) für unnötig". Auch das ist unwahr, besonders hinsichtlich der Registerfrage, die Frau M. aus dem weitläufigen Inhalt der „Sängerstimme" isoliert herausgreift. Wahr ist vielmehr, daß ich z. B. auf S. 106ff. ausführliche Angaben darüber gemacht habe, wie der Schulgesang einzurichten wäre, damit die natürliche Entwicklung der Stimme, besonders das Gleichgewicht zwischen Bruststimme und Falsett nicht gestört werde, sondern beide Funktionen gleichmäßig zur Anwendung kommen, insbesondere aber das Schreien mit Bruststimme oberhalb c" vermieden werde, von wo aufwärts das Falsettregister (der weibliche Stimmklang) angewendet werden soll. Dort sage ich, S. 107, von dem heutigen Schulgesang: „Das Falsett kommt überhaupt nicht zur Anwendung, und dadurch wird das Zusammenwirken beider Stimmfunktionen, wenigstens soweit der Einfluß des Schulgesanges reicht, aufgehoben". Man müsse annehmen, so sage ich weiter, „daß durch das einseitige Üben der Bruststimme ein Organ, das sich auf dem Wege zur Sängerfähigkeit befindet, sehr wohl aus seiner Bahn gedrängt werden kann, und daß das Durchschnittsniveau der erwachsenen Stimmen durch den Ausfall eines Teiles der Falsettübung herabgesetzt wird".

Soweit die „Stimmpflege" für die Allgemeinheit. Aber auch bezüglich der wenigen Stimmen, die sich vollständig und ungestört auswachsen können und dadurch zur „Sängerfähigkeit" gelangen, habe ich auch nicht gesagt, daß eine Pflege der Stimme „überflüssig" sei, sondern ich habe konstatiert, daß sie nicht stattfindet. Mit 17 bis 18 Jahren ist die Sängerstimme da, ohne daß sie irgendeine absichtliche Pflege erfahren hat. Das ist besonders sinnfällig bei den vielen Sängern und Sängerinnen, die aus ganz kleinen Verhältnissen hervorgegangen sind, in denen kein Mensch daran denkt, Kindern Privatunterricht in Gesang geben zu lassen. In diesen Kreisen würde man Gesangsunterricht für Kinder als ganz überflüssig beurteilen und nicht einmal geschenkt annehmen, weil ja der Junge oder das Mädchen ohnehin schon sehr hübsch singt und man das, was man schon kann, füglich nicht zu lernen braucht. Das Wichtigste aber: Eine solche naive Beurteilung ist auch objektiv in der wesentlichen Beziehung richtig. Die „Pflege" eines fiktiven „Mittel- oder Mischregisters" würde das erforderliche Zusammenspiel des weiblichen und männlichen Stimmelementes in der Kindheit genau so beschädigen und außer Wirkung setzen, wie es eine Stimmbetätigung nach dem Vorbilde der „brüllenden Klassenchöre" tun würde.

Daß ich die Bedeutung der Kraft und der hohen Lage der Bruststimmskala der Kindheit (von g' bis c") hervorhebe, in der die Kraftbetätigung hauptsächlich stattfindet, hat seinen Grund vornehmlich darin, daß man die Bedeutung der Kraft bisher ganz oder fast ganz verkannt hat und es notwendig ist, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Denn daß die glatten, meist leise gesungenen, flötigen Falsettöne gesunder Kinder eine Vorbereitung für die etwa entstehende Gesangsstimme bilden, ist von vorherein wahrscheinlich und wird jedermann einleuchten; daß aber bereits das Säuglingsgeschrei in der hohen Lage der Bruststimme von a' bis c" (der „erste Schrei" des Menschen liegt gewöhnlich auf b') zu den Mitteln der Stimmbildnerin Natur gehört, daß der Tenor gewissermaßen mit dem „hohen C" auf die Welt kommt, daß aber auch die Sängerin, die uns nachmals mit dem leichten Koloraturgesang erfreut, in den Windeln auf demselben hohen C (c") gebrüllt hat wie ihr nachmaliger Herr Kollege vom

Tenorfach, daran denkt man nicht und das stellt man sich nicht richtig vor, wenn man den Sachverhalt nicht genau kennen gelernt hat, wie ihn eben die „Sängerstimme“ zum ersten Male ausführlich darstellt. Zu dieser Darstellung bin ich befähigt worden, weil ich wie wohl kein anderer Autor Gelegenheit genommen habe, Stimmen in allen Stadien des Wachstums genau zu beobachten, vom ersten Schrei des Neugeborenen an, den ich mit der Stimmpfeife in der Hand erwartet habe, und in jedem späteren Alter. Man sieht und hört die Kinder sonst fast immer nur in Klassen und Chören in Mehrzahl beisammen. Bei mir hat es eine eigenartige Fügung mit sich gebracht, daß ich viele Kinderstimmen in stundenlangem Einzelunterricht beobachten konnte, allerdings nicht solche, die sich „sängermäßig“ entwickelten (in einem solchen Falle würde ich die Führung der Meisterin Natur überlassen und einen Eingriff für Humbug erklären), sondern solche, wo die Stimme frühzeitig aus dem rechten Geleise gekommen war und sich ein Atmungsleiden, besonders Asthma einstellte, das interessanterweise wieder verschwindet, wenn die Entwicklung und Tätigkeit der Stimme annähernd korrigiert wird. Bei solchen Kinderstimmen ist aber die Anlage der Natur meist noch genau genug zu erkennen, daß ich mir ein Bild davon machen konnte.

Auch die Behauptung der Frau M., daß ich mit dem Gesanglehrer Heß hinsichtlich des Weitersingens während der Mutationszeit übereinstimme, enthält, wenn man den Maßstab einer objektiven Berichterstattung anlegt (was wohl berechtigt ist), eine Unwahrheit. Denn ich habe nicht gesagt, daß und wie man während der Mutationszeit die Gesangstimme behandeln soll, sondern ich habe konstatiert, daß die Sänger und Sängerinnen während der Mutation aus eigenem Antrieb und ohne alle ihnen aufgedrungene „Stimmpflege“ ununterbrochen weitersingen; ich habe ebenso wie schon der alte Mackenzie bedeutende Sänger befragt und von ihnen übereinstimmend die Auskunft erhalten, daß sie sich an die Mutation „nicht erinnern“, auch nicht, daß sie zu irgendeiner Zeit das Singen unterbrochen hätten; Sängerstimme, S. 47, Anm. 1. Nicht, um zu sagen, wie man in die Entwicklung der Natur hineingreifen soll, sondern wie sie sich vollzieht, ist die von allen bisherigen Veröffentlichungen abweichende Tendenz der meinigen.

Vor allem stelle ich genau dar, daß nicht pädagogische Künste sondern die Natur die Sängerstimme gebildet hat, während der unkundige Leser aus Veröffentlichungen, wie z. B. Frau Martienssens über Messchaert nie hinlänglich erfährt, was so ein guter Sänger der unbewußten Naturentwicklung seines Organs verdankt, oder was er vielleicht erworben hat und von ihm oder seinen Schülern erlernt werden kann. Diesen Vorwurf habe ich in der Sängerstimme S. 120, Anm. 1 besonders an dem Beispiel der Frau Martienssen erhoben.

Es ist auch unwahr, wenn diese behauptet, daß mit meiner Lehre von der natürlichen Wachstumsentwicklung des Sängers „für den konsequent Denkenden auch das ganze Werk fällt“. Denn es enthält noch viele andere Dinge, behandelt in erster Linie die Beschaffenheit der Sängerstimme, ihres Gesangstones, dessen Verbindung mit den Sprachlauten, was alles Frau M. übergeht, seine Bedeutung aber ebenso behalten würde, wenn Frau M. meine Lehre von der Entstehung der Sängereigenschaften richtig wiedergegeben hätte und zu widerlegen vermöchte.

In tendenziöser Weise, die auch eine Unwahrheit einschließt, stellt Frau M. dem „Sänger und erfahrenen Pädagogen L. Heß mich als „Nichtsänger“ gegenüber. Daß ich in meiner ernsten und wissenschaftsechten Veröffentlichung meine mehr als 15jährige pädagogische Erfahrung nicht hervorhebe und mit kräftigen Worten anpreise, wie das sonst vorkommt, sollte man mir als Verdienst anrechnen. Was meine Sängereigenschaft betrifft, so bin ich allerdings kein „Berufssänger“. Oder will man von mir verlangen, daß ich heute noch eine Bühnenlaufbahn beginnen oder Konzertreisen machen soll, in einer Zeit, da auch die bekannten Konzertgrößen oft gähnende Leere anstarrt, vor ausverschenkten Sälen singe, um dann vielleicht – von Frau Martienssen kritisiert zu werden? Daß ich aber in langjähriger Arbeit (es sind jetzt zufällig 18 Jahre) die Sängereigenschaften erworben und während dieser mühseligen Arbeit überhaupt erst genügend erkannt habe, das habe ich im Vorwort und auf S. 140, Anm. 1 angedeutet — unauffällig selbstverständlich und ohne „Reklame“-Absicht. Man sollte mir die bescheidene Ehre nicht zu verkürzen trachten, daß ich nach 18jähriger Arbeit dort angelangt bin, wo der echte Sänger, dem die Natur die richtige Stimme entwickelt hat, — als 18jähriger Jüngling ist. Denn diese Angaben wirken nicht reklamemäßig anlockend; ich schreie nicht aus, daß man auf meinem Wege ein Messchaert oder Caruso oder etwas ähnliches werden könne, sondern im Gegenteil: Ich beweise damit, wie ungeheuer der Vorsprung ist, den der Sänger durch seine Naturentwicklung voraus hat. Viele, die sich heute zu einer sogenannten Gesangsausbildung verleiten lassen, würden, wenn sie meine Argumente kennen lernten, die Zwecklosigkeit solcher Ausbildungsversuche einsehen und ihre Zeit besser anwenden.

* * *

Frau Prof. Franziska Martienssen antwortet hierauf:

Zunächst weise ich den Ton der Thausingschen Entgegnung, insbesondere den Ausdruck Unwahrheit, auf das schärfste zurück. Herr Dr. Thausing muß gar nicht bemerkt haben, daß ich durchaus

(Fortsetzung auf Seite 312)

nicht Beliebiges „behauptet", sondern in meiner Kritik nur ihn selbst zitiert habe. Im Durchgehen der einzelnen Punkte seiner Entgegnung werde ich mich darauf beschränken können, einfach Dr. Thausings Buch weiter zu zitieren, damit der Leser sich ein Bild davon machen kann, auf welcher Seite Wahrheit oder Unwahrheit liegt.

Vorauszuschicken ist nur, worum es sich bei der Gegenüberstellung der beiden Werke von Heß und Thausing eigentlich handelte. Heß sieht (nach den Worten meiner in Frage stehenden Kritik) „den Hauptfaktor einer gesunden Stimmentwicklung in der sorgfältigsten Behandlung der kindlichen Mittelstimme — Mischstimme": er erörtert ausführlich eine Behandlungsweise der Kinderstimme vor, während und nach der Mutation zum alleinigen Zwecke des innigsten Registerkontaktes, der eben ein „Zusammenspiel", eine „Mischung" der Funktionen darstellt, wie sie allen wissenschaftlichen und praktischen Erfahrungen entspricht. Die Anführung der Erwiderungssätze seitens Dr. Thausing nun ist insofern völlig irreführend und in diesem eigentlichsten Zusammenhang falsch, als Dr. Thausing nur das nackte Nebeneinander von Bruststimme und Falsett im Leben des Kindes meint, wenn er in den von ihm gegnerisch angeführten Sätzen von „Zusammenspiel" und „Mischung" spricht, — niemals aber die funktionsmäßige Mischung, um die es sich bei der ganzen Frage handelte und die eben Heß will. Darin liegt der eigentliche Kernpunkt.

Dr. Thausing ist hierin nicht mißzuverstehen. Er sagt das ja auch in der heutigen Erwiderung: „Die ‚Pflege' eines fiktiven Mittel- oder Mischregisters würde das erforderliche Zusammenspiel des weiblichen und männlichen Stimmelementes in der Kindheit beschädigen und außer Wirkung setzen." Dr. Thausing steht also auch in den heutigen Ausführungen im schärfsten Widerspruch zu Heß, dessen Darlegungen ich jedoch für die richtigen halte. Wer aber die Anschauungen von Heß und damit die der gesamten modernen Stimmwissenschaft teilt, muß die von Thausing ablehnen. Eine Brücke zwischen beiden kann es nicht geben.

Wenn Dr. Thausing nun seine eigenen Sätze in meiner Verkürzung für „unwahr" hält, so muß ich sie also wohl durch Zitieren aus seinem Buche verlängern. Zunächst führe ich unverkürzt den Satz an, an dem Dr. Thausing sich so heftig stößt: „Weil die hohe Lage der Bruststimme bei allen Stimmen und auch beim weiblichen Geschlecht zuerst da ist und am reichlichsten gebraucht wird, so ist daraus der Schluß zu ziehen (von mir gesperrt), daß die hohe Lage der Bruststimme ganz allgemein die Grundlage und das Hauptmittel der Entwicklung ist. Von hier aus bildet die Natur die Sängerstimme, aber nicht mit Pianotönen, sondern mit lautem Geschrei und Einsatz der ganzen Körperkraft." Auf

(Fortsetzung auf Seite 314)

diesen von mir damals verkürzten, also „unwahren" Satz, Seite 96, bringt Dr. Thausing in seiner Erwiderung heute einen einsamen Satz eines ganz anderen Kapitels, Seite 46, der sich im ganzen Zusammenhang des Buches überhaupt merkwürdig isoliert ausnimmt, sich auf das Vorschulalter des Kindes (bis zu 5 Jahren) bezieht und zu allem anderen gar nicht in Beziehung tritt. Denn noch auf denselben Seiten 46 und 47 steht zu lesen: „Die kindliche Stimmkraft, ununterbrochen geübt, weder durch kleine Heiserkeiten (wie sie auch beim Gesunden vorkommen) noch durch den Stimmwechsel aufgehalten oder behindert, reift immer weiter aus. Aus dem kindlichen Kreischen und Schreien wird der schwungvoll mächtige Schall des echten Sängers." Und weiterhin: „Daß kein Gesangsunterricht erteilt wird (w a s g e w i ß r i c h t i g i s t) (von mir gesperrt), heißt noch lange nicht, daß der zukünftige Sänger nicht geschrien und geschmettert hat." Daß Dr. Thausing also auch hier im Anschluß an seinen Satz vom Trällern die Betonung auf „lautes Geschrei und Einsatz der ganzen Körperkraft" legt, ist wohl sehr deutlich zu sehen. Diese beiden letzten Sätze zeigen auch zur Genüge, was er von der Pflege der Stimme im allgemeinen und in der Mutation hält. Wie wenig wesentlich ihm selbst sein Erwiderungszitat über diesen Punkt von Seite 107, wo er gegen den Schulgesang vorgeht, im Grunde erscheinen muß, sagt er (vorwurfsvoll gegen Gutzmann gerichtet) schon gleich auf Seite 108: „Auch gegen den relativ harmlosen Schulgesang wird geeifert, weil er die Stimmen zu stark anstrenge."

Außer diesem ist der Satz, der zwischen den beiden von Seite 107 zitierten Sätzen steht und den Dr. Thausing seinerseits verkürzenderweise weggelassen hat, interessant genug: „Wenn dadurch (NB. nämlich durch die Nichtanwendung des Falsetts im Schulgesang) nicht größere Schäden bewirkt werden, so kommt das — abgesehen von der beschränkten Wirkung des Schulgesangs überhaupt — daher, daß die Bruststimme für die Stimmentwicklung im allgemeinen die Hauptsache ist. Immerhin muß man annehmen usf." Man füge diesen Satz an der betreffenden Stelle der Thausingschen Erwiderung ein, so wird sie sich schon etwas anders ausnehmen.

Wenn Thausing auf derselben Seite 107 sagt: „In der Lage von g' bis c'', wo die Bruststimme der Kinder die größte Kraft entwickeln soll (Zwischenbemerkung: das „soll" zweifellos im Sinne von „sollte"), macht diese keinen unangenehmen Gehörseindruck", so wird wohl mancher mit mir denken: das kommt auf die Ohren des Hörers an. Garcia jedenfalls, den Thausing als Zeugen anruft, sagt, daß das c'' „mit Anstrengung" verbunden sei.

Aber der für Thausings Einstellung wohl bezeichnendste Satz befindet sich auf Seite 133: „So allein ist auch das richtige Verständnis für den Bildungs-

(Fortsetzung auf Seite 316)

KONZERTE

SONATEN UND VORTRAGSSTÜCKE

FÜR 2 KLAVIERE ZU 4 HÄNDEN

ORIGINALE FÜR 2 KLAVIERE

NR.		M.
2437/8.	BACH, JOH. SEB., KONZERTE C MOLL, C DUR ⟨REHBERG⟩	2.–
2260.	BACH, JOH. CHR., SONATE G DUR ⟨SCHWARTZ⟩	2.–
2298.	BACH, WILH. FR., KONZERT F DUR ⟨SONATE⟩ ⟨HINZE-REINHOLD⟩	2.–
2594.	BAUSZNERN, W. V., DUO	4.–
2413.	CLEMENTI, ZWEI SONATEN ⟨REHBERG⟩	2.–
1519.	HUBER, HANS, OP. 126. SONATA GIOCOSA G DUR	5.–
1451.	KRONKE, OP. 14. SYMPHONISCHE VARIATIONEN ÜBER EIN NORDISCHES THEMA	3.–
573.	MOZART, SONATE D DUR ⟨K.-NR. 448⟩ ⟨REHBERG⟩	1.80
2192.	WEISMANN, JULIUS, OP. 64. VARIATIONEN A DUR	2.50

BEARBEITUNGEN FÜR 2 KLAVIERE

NR.		M.
2410.	BACH, JOH. SEB., FRANZ. SUITE NR. 3 H MOLL ⟨ERPF⟩	1.80
2442.	BACH, JOH. SEB., SONATE ES DUR ⟨KELLER⟩	1.60
2496.	BACH, JOH. SEB., ORGELFANTASIE UND FUGE IN G MOLL ⟨SINGER⟩	2.50
2411.	BIZET, KINDERSPIELE ⟨KLEINE SUITE⟩ ⟨SCHWARTZ⟩	1.80

KLAVIER-KONZERTE MIT UNTERL. II. KLAV. (ORCHEST.-PART)

NR.		M.
2091.	BACH, C. PH. E., KONZERT D MOLL ⟨HINZE-REINHOLD⟩	2.–
217.	HUMMEL, OP. 56. RONDO BRILLANT A DUR ⟨REHBERG⟩	1.50
2432.	LISZT, KONZERT NR. 2, A DUR ⟨HINZE-REINHOLD⟩	2.–
2397.	MENDELSSOHN, OP. 40. KONZERT D MOLL ⟨PAUER⟩	2.–
2443.	MOZART, KONZERT F DUR ⟨K.-NR. 459⟩ ⟨REHBERG⟩	2.20
2441.	MOZART, KONZERT G DUR ⟨K.-NR. 453⟩ ⟨HINZE-REINHOLD⟩	2.20
2399.	TSCHAIKOWSKY, OP. 23. KONZERT B MOLL ⟨NIEMANN⟩	2.50

SONDERPROSPEKT „KLAVIERKONZERTE" KOSTENFREI

EDITION STEINGRÄBER

vorgang der Natur möglich, die den prachtvollen sängermäßigen Gesang aus dem Kindergeschrei hervorgehen läßt, also aus einer Stimmtätigkeit, die von Schönheit, Koloratur, Sängersprache usw. weit entfernt ist. Nur wenn man sich von dem Vorurteil frei macht, daß der Gesang durch Gesang erworben werden müsse, kann man einesteils die Bildung der Gesangskala aus dem Zustand der Kinderstimme verstehen, andererseits aber den richtigen Weg zur Weiterentwicklung der Frauenstimme würdigen und einschlagen. Wir wissen aus dem 6. Kapitel, daß die Führung der Stimmentwicklung in der Kindheit bei der Bruststimme liegt, und zwar auch beim weiblichen Geschlecht."

Wenn nach all dem Angeführten meine „Behauptung", daß Dr. Thausing das Heranreifen der Sängerkräfte vermittels der Bruststimmfunktion postuliere, immer noch „eine Unwahrheit" ist, so kann ich beliebig in das Buch hineingreifen, um noch weiteres diesbezüglich zu zitieren. Da steht auf Seite 13: „Die anhaltende große Kraftbetätigung der Stimme während der ganzen Jugendzeit beeinflußt entscheidend das Wachstum des Sängers und ist die Bedingung für das Entstehen der Sängergestalt." Von dieser Kraftbetätigung spricht auch Seite 102: „Darin besteht Übereinstimmung, daß bei beiden Geschlechtern die Führung der Entwicklung in der Bruststimme liegt. Vor allem ist die Kraftfunktion in der Kindheit, das Geschrei, bei beiden Geschlechtern hohe Bruststimme; und auch andere wichtige gesangliche Eigenschaften scheinen sich in der Bruststimme zu entwickeln und (beim weiblichem Geschlecht) von hier aus auf das Falsett zu übertragen. Zwar ist in der Kindheit auch ein umgekehrter Einfluß des Falsetts auf die Bruststimme anzunehmen. Doch tritt derselbe vor dem Einfluß, der von der Bruststimme ausgeht, zurück." (Von mir gesperrt.) Überall wo Thausing wie hier von dem Ineinanderwirken von Bruststimme und Falsett spricht — beispielsweise auch bei der erwachsenen Frauenstimme, — stellt er die Kraftfunktion weit voran. Er sagt Seite 136: „Das Üben des Falsett ist mehr ein Beobachten der errungenen Vorteile und die Befestigung ihres Gewinnes. Die Entwicklung aber vollzieht sich durch die Einwirkung der Bruststimme, und zwar der reinen Bruststimme, wie sie in der Kindheit zur Anwendung kommt, nicht einer Mischform zwischen Bruststimme und Falsett Solche Mischformen sind zu vermeiden." (Von mir gesperrt.)

Zu einem der letzten strittigen Punkte, der sich auf das Weitersingen während der Mutation bezieht, zitiere ich nur den Satz Seite 47: „Allgemein ist das Vorurteil, daß man während der Mutation die Stimme ruhen lassen müsse und durch Singen gefährde." Wenn Dr. Thausing das also ein „Vorurteil" nennt — Herr, womit habe ich gesündigt?

(Fortsetzung auf Seite 318)

Ich kann nicht das ganze Buch abschreiben. Das Angeführte genügt wohl, um zu zeigen, daß ohne Verkürzung — wie meine knappe Kritik sie leider damals geben mußte — das von mir „Behauptete" noch deutlicher aus dem Buche hervorgeht. Der Vorwurf der Unwahrheit ist damit zurückgegeben.

Sie hat ja viel Bestechendes, die These vom Stimmriesen, dessen Stimme mit 18 Jahren ohne Pflege „da" ist und von dem Seite 117 der schöne Satz geschrieben steht: „Zwar gibt es, auch wenn man die Sängerstimme hat, auf dem Gebiete des Gesanges noch mancherlei zu lernen." Mancherlei? Wenn man Gelegenheit hat, Prachtmateriale mit 22 und 24 Jahren schon verschrien und zerrüttet in Stimmprüfungen vor sich zu sehen, dann wird dies „Mancherlei", das da nur zu lernen ist, doch recht bedeutungsvoll. Vollends aber gewinnt dieses Postulat vom Stimmriesen und seiner Entwicklung den Charakter eines Märchens, wenn man die wirklich großen Gesangskünstler in ihrem Entwicklungsgang überblickt: wenn man liest, wie Elisabeth Mara ihre Kindheit als verwachsenes und schwächliches Kind im Lehnstuhl verbracht hat und dann später die größte Sängerin des achtzehnten Jahrhunderts wurde, die durch die Kraft und den Umfang ihrer Stimme alles in Erstaunen setzte — wie der junge Stockhausen in seinen Briefen an die Mutter über seine schwache klanglose Stimme klagt, die kein Volumen habe und die ihm oft die Hoffnung nehme, etwas zu erreichen — wie Caruso als Anfänger von seinen Gesangskollegen seiner hauchigen und wenig klangvollen Stimme wegen „il tenore vento" getauft wurde! Die Briefe Stockhausens beispielsweise sprechen besser und ausführlicher, als ich es tun könnte, davon, „was so ein guter Sänger der unbewußten Naturentwicklung seines Organs verdankt oder was er vielleicht erworben hat". So ganz hoffnungslos, wie Dr. Thausing meint, ist das Unterrichten von nichtathletischen Stimmen doch nicht!

Professor Franziska Martienßen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Das Antiquariat R. Hönisch, Leipzig, Gust.-Freytagstraße 40, gibt seinen Antiquariatskatalog Nr. 70 heraus, in dem Werke aus den Bibliotheken von Prof. Segnitz und C. Kipke verzeichnet sind.

Breitkopf & Härtels Mitteilungen Heft 144 sind erschienen, sie sind vor allem dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten gewidmet.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

95. JAHRG. LEIPZIG / JUNI 1928 HEFT 6

Eine verkannte Jugendballade Franz Schuberts: Der Gott und die Bajadere

(Mit der Ballade als Musikbeilage)

Von Alfred Heuß

Es wird allmählich Zeit, daß wir uns mit Franz Schubert beschäftigen. Das kann wohl kaum auf bessere Art geschehen, als wenn wir uns in ein Lied ausgeprägt geistiger Art vertiefen, dabei ein solches, das äußerlich denkbar unscheinbar, den meisten unbekannt sein dürfte, denen aber, die es soweit kennen, als eine Verirrung Schuberts erschienen ist, so daß am besten gar nicht darüber gesprochen wurde. Man findet es denn auch in früheren, von M. Friedländer besorgten Ausgaben der Schubertschen Lieder in der Edition Peters nicht, und in seinem wertvollen Werk „Das Lied im 18. Jahrhundert" widmet ihm der so überaus verdiente Liedforscher nicht ein Wort, während M. Bauer in seinem Buch: Die Lieder Franz Schuberts, mit ein paar unverbindlichen Worten über es hinweggeht. Zu verwundern braucht man sich hierüber, wenigstens zunächst einmal, keineswegs. Denn der Zwiespalt zwischen dichterischem Vorwurf und seiner Vertonung erscheint geradezu lächerlich groß. Hat es doch Schubert unternommen, eine der gewichtigsten und ausgedehntesten Balladen Goethes, die indische Legende der Gott und die Bajadere, in schlichtester Strophenform zu geben, deren Melodie sich zudem, wie wir bald genug sehen werden, in merkwürdigster Weise auf ein paar Takte zurückführt. Und was spielt sich in den neun elfzeiligen Strophen mit ihren über hundert Versen nicht ab! Ganze Opern hat man aus dem Gedicht gemacht, Loewe schrieb eine Ballade von sechszehn Seiten, der heutige Liedkomponist Othmar Schoeck eine noch ausgedehntere. Und nun Schubert mit seinem kurzen, völlig schmucklosen Stück! Was fiel ihm, dem damals 18jährigen Jüngling — die Ballade ist am 18. August 1815 geschrieben — denn nur ein? Zwar hatte er seine erste, knabenhaft genialische Durchkomponier-Periode einigermaßen hinter sich, bereits war ihm gedämmert, wo das Wesen des Liedes zu suchen sei, aber daß er gerade eine Ballade von derart überquellendem Phantasiereichtum mit kargsten Mitteln geben werde, das war denn doch bei weitem nicht zu erwarten; hat er doch auch im gleichen Monat Schillers Bürgschaft glatt durchkomponiert.

Geht nun aber Schuberts Verfahren im Gott und die Bajadere nicht noch weit über das der Berliner Balladenkomponisten hinaus, die ebenfalls längste Balladen auf eine Strophenmelodie singen ließen? Diese komponierten aber doch wenigstens eine Strophe durch, während Schubert seine Melodie derart vereinfacht, daß er die Verse 5 bis 8 auf die fast gleiche Melodie der ersten vier Verse singen läßt, diese mithin im Ganzen 18mal gesungen wird! Und auch das ist noch nicht alles. Diese aus acht Takten bestehende Melodie ist zu allem hin weiter nichts als die dreimalige Sequenz-Wiederholung der ersten zwei Takte, so daß also — wir wollen einmal das Rechenexempel machen — die zwei Takte in einer Strophe achtmal, im Ganzen aber $9 \times 8 = 72$mal wiederkehren. Das geht denn doch, wird jeder sagen, sogar über Bänkelgesang hinaus! Und wie, dieses Lied soll ein sogar ausgeprägt geistiges sein und dem außerordentlichen Vorwurf gerecht werden können? Das ist denn doch allzuviel verlangt!

Und doch verhält es sich so. Schuberts Vertonung von Goethes indischer Legende ist im geistigen Sinn eine seiner erstaunlichsten Leistungen und wird dem Wesen der Dichtung in einer Weise gerecht, daß ein Kant, hätte er eine derartige Tonschöpfung nicht nur kennen, sondern auch verstehen gelernt, von der geistigen Seite der Tonkunst völlig andere Vorstellungen bekommen und dadurch sich zu ihr ganz anders eingestellt hätte. Eine wesenhafte, philosophische Ballade also?! Was ist denn das überhaupt? Nun, wir werden sehen.

Der Leser hat das Schubertsche Stück vor sich und mache sich mit dem bereits Gesagten über die äußere Form des Liedes bekannt. Es besteht aus drei Teilen, von denen der zweite den ersten, mit Dominant-Halbschluß endigenden, wiederholt und zwar mit vollem Tonikaschluß (AA). Der dritte Teil ergibt sich insofern von selbst aus der Dichtung, als hier der Dichter ein ganz anderes, ein leicht bewegtes Versmaß zur Anwendung bringt. Es ergibt sich somit die denkbar einfache Form A—A—B. Betrachten wir nun die beiden ersten Teile, so wird ersichtlich, daß sie einzig und allein aus einem einzigen Taktpaar mit lediglich zwei Motiven bestehen, nämlich:
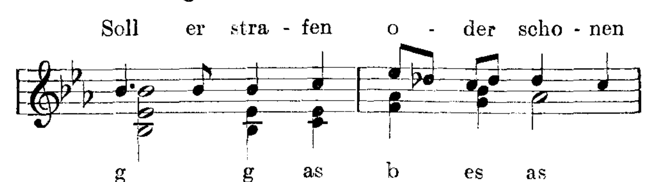
Das ist, achtmal wiederholt, alles. Eine einfachere Melodie läßt sich mithin kaum denken, es sei denn der dritte Teil, der ein einziges Motiv, durchführt. Und hierzu die hundert Verse mannigfaltigsten Jnhalts.

Betrachten wir aber nunmehr Goethes Ballade im Sinne eines genialen, nur aufs Geistige zielenden Strophenkomponisten, so schwer oder vielmehr unmöglich es zwar zu sagen ist, gerade auf welchem Wege Schubert zur geistigen Klarheit über seinen Vorwurf gelangt ist. Versuche also der Leser zunächst von sich aus, zu dem dichterisch-philosophischen Kern der Dichtung zu gelangen. Wir sagen kurz folgendes: Der Gott kommt als Mensch auf die Erde, um die Menschen kennen zu lernen, d. h. um entscheiden zu können, wer gut oder schlecht sei. Dann weiß er, wen er „strafen oder schonen“ soll. Kürzer und treffender als mit diesen zwei Worten von Goethe selbst läßt sich der Zweck von Mahadöhs Erdenwallen nicht bestimmen, und zugleich ist dieses Erkennenwollen der Menschen der Zweck seiner Menschwerdung. Hinzufügen können wir einzig, daß er lieber schont als straft, was aber schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß er eben die Menschen in ihrem innersten Kern kennen lernen will, um sich ja nicht zu täuschen und eine ungerechte Strafe zu verhängen. Derart ist nun Mahadöh beschaffen, ob er auf Erden ein besonderes Erlebnis hat oder nicht. Er hat ein solches. Er trifft ein niederes, von der Gesellschaft ausgestoßenes Kind der Freude, eine Bajadere, und

entdeckt „durch tiefes Verderben ein menschliches Herz". Das Geschöpf ist dadurch, was eigentlich gar nicht gesagt zu werden braucht, für den Himmel gerettet. In welcher Art dies gezeigt wird, ist Sache des Dichters, es hat mit dem philosophisch-ethischen Kern des Ganzen nichts zu tun.

Was haben wir nun erhalten? Auf der einen und zwar der Hauptseite, den Gott, der zu erkennen sucht, wo er strafen oder schonen soll, auf der andern ein leichtes Geschöpf, das trotz aller Sünde ein „menschliches Herz" besitzt. Das sind, wie wir sehen, drei Wesenskerne. Die lediglich äußere formale Betrachtung des Liedes hat uns aber ein solches gezeigt, das lediglich mit drei Motiven arbeitet. Sollten wir in ihnen wirklich die drei Wesenskerne vor uns haben? Es heißt da allerdings noch viel genauer zusehen.
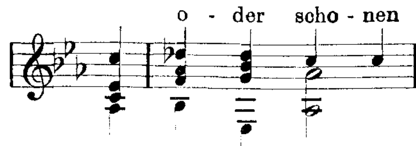
Wir greifen aus dem Lied nun gerade jene zwei Takte heraus, die zu den Worten „soll er strafen oder schonen" gesetzt sind, nämlich:



Wir sagens gleich heraus: Hier haben wir den Schlüssel zu dem Lied, mit diesen beiden Takten an Hand der Worte läßt sich das Problem des ersten Teils des Liedes lösen. Zum voraus sei bemerkt, daß alle anderen Takte wie diese zwei angelegt sind, und zwar mit einer derart scharfen Übereinstimmung, die wohl in Verwunderung setzen darf. Zunächst aber die zwei Takte auf Grund der obigen Worte. Mit geradezu wunderbarer musikalischer Deutlichkeit blicken wir hier in das Wesen Mahadöhs, wir stehen einer jener Stellen gegenüber, in der die Musik gerade auch im gedanklich-geistigen Sinn selbst das treffendste Wort hinter sich zurückläßt, so wir natürlich die Sprache der Musik, die das Wesen einer Sache gibt, zu verstehen vermögen. Der erste der beiden Takte enthält reine und zwar Dur-Akkorde, weiterhin verharrt die Melodie auf einem Ton, mit Ausnahme des letzten, der aber, wie der allererste Takt des Liedes zeigt, auftaktmäßig zum zweiten Takt gehört; die drei, auf einen Ton zusammengezogenen Töne haben somit den Charakter eines melodischen Unisono. Was bedeutet dies nun? Die Dur-Akkorde sind hart, nackt und klar, die Melodietöne werden in vollstem Einklang mit der Harmonie gegeben und wirken somit als einheitlicher Willensvorgang. Mag dieser sich äußern wie er will, fröhlich, furchtbar, lieblich, hart, der Beweggrund für die fröhliche, furchtbare usw. Äußerung fußt auf einem einheitlichen, geschlossenen Willen, ist, musikalisch ausgedrückt, eine Konsonanz. Für Mahadöh, der als unfehlbarer, zugleich menschlichster Richter geprüft hat, ist das Strafen eine „konsonante" Handlung, d. h. eine solche, die er in vollstem Einklang mit seinem Innern vollzieht, so daß eine Dissonanz, die irgendwie eine Entzweiung mit sich anzeigen würde, in diesem Falle falsch wäre. Also, der Takt mit „strafen" ist hart, scharf und klar.

Hingegen der folgende Takt, als von „schonen", der anderen Wesensseite Mahadöhs die Rede ist. Hier stoßen wir auf weiche und zwar Vorhaltsdissonanzen, und zwar kann der Gegensatz zum vorigen Takt nicht stärker, deutlicher und bewußter herausgearbeitet sein, weil nicht weniger als drei Vorhaltsbildungen aufeinander folgen. Da die Stelle sich ausgezeichnet dazu eignet, über eine Wesensseite des Vorhalts Klarheit zu verschaffen, so sei denn doch die nötige Aufklärung gegeben, was zugleich die Be-

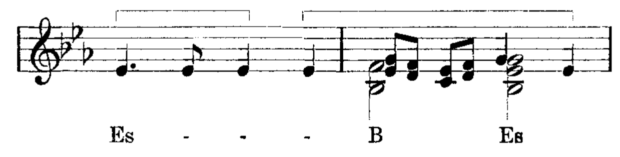
deutung der Schubertschen Takte erhellt. Worin besteht das Amt des Vorhalts? Er schont den eigentlichen Ton, nämlich den Ton, der gemeint ist; er fängt gewissermaßen den Streich, der auf die Akkordnote geführt würde, auf. Wäre dies nicht der Fall, so hieße der Takt:



Die Töne, um die es sich handelt, würden also nicht geschont, sondern rein, nackt, eben schonungslos gebracht, so daß, hieße die Musik so, ausgesprochen würde, von Schonen könne keine Rede sein.

Wir lernen also auch den Grund erkennen, warum der Ton vorgehalten wird, ebenso wie wir nunmehr noch genauer verstehen, warum der vorangegangene Takt mit „strafen" reine, nackte Töne brachte. Man kehre einmal das Verhältnis um, gebe, zu den gleichen Worten natürlich, den ersten Takt mit Vorhalten, den zweiten ohne solche. Ein verrückter oder doch völlig instinktloser Musiker würde dies nur komponiert haben können.

Diese zwei Takte, deren Gegensätze mit klarstem Bewußtsein herausgearbeitet sind, enthüllen das doppelseitige Wesen des Gottes mit aller nur erdenklichen Deutlichkeit. Nun geht Schubert aber noch weiter und legt den ganzen Hauptteil des Liedes im Sinne dieser beiden Takte an, mit mathematischer Regelmäßigkeit wendet der zweite der beiden zusammengehörigen Takte Vorhaltsbildung an, die Konsequenz ist einfach schlagend. Und zwar geht Schubert, was für die Erkenntnis seines Vorgehens wichtig ist, gelegentlich so weit, die Vorhalte geradezu künstlich anzubringen, so daß man ihre Anwendung auf gewöhnlichem theoretischen Wege gar nicht recht erklären kann. Gerade am Anfang findet sich eine derartige Stelle, was zeigt, daß Schubert mit ganz bestimmten geistigen Absichten an die Ausarbeitung der Begleitung gegangen ist. Es heißt da:



Dies ist ein Doppelvorhalt, und zwar ein vom streng theoretischen Standpunkt insofern nicht ganz korrekter, als der obere Vorhalt, der Ton g, den Stammton f bereits besetzt findet, ebenso der untere, der Ton Es im zweiten Viertel. Schubert konnte aber gar nicht anders vorgehen, wenn er einerseits den Akkord (B-Dur) unzweideutig bestimmen, andererseits aber möglichst ausgiebig mit Vorhalten arbeiten wollte. Zu tun war es ihm aber weder um eine harmonische Besonderheit, noch um korrekten Satz, sondern einzig darum, gleich am Anfang des Liedes das Doppelwesen Mahadöhs zur schärfsten Darstellung zu bringen, und da wandte er ohne weiteres zwei Vorhalte zugleich an, innerhalb eines halben Taktes also vier. Man gehe nun das Lied in seiner ersten Hälfte genau nach dieser Seite hin durch, untersuche jeden zweiten Takt auf seine Vorhalte, um von der eisernen Konsequenz, mit der der blutjunge Schubert vorging, den richtigen Begriff zu erhalten. Ich wüßte kaum ein Beispiel zu nennen, an dem sich besser zeigen ließe, wie sonnenhell es schon in dem jungen Kopf eines wahrhaften musikalischen Genies aussieht, und mit welcher Schärfe es schon in der Jugend das Wesen der musi-

kalischen Mittel aufgespürt hat. Und das ist geradezu das Wunderbare bei einem derart frühreifen Genie, nicht das frühe Komponieren als solches. Mit 14 oder 15 Jahren und auch noch früher ganz nette Sächelchen zu komponieren, das will weiter gar nichts sagen, das haben Tausende getan, und es steckte auch nicht die Spur eines genialen Funkens in ihnen. Darin zeigt sich aber das Wesen des frühreifen Genies, ob es schon in der Jugend hinter die eigentlichen Geheimnisse der musikalischen Sprache gelangt. Heute kann man die Komponisten suchen, die z. B. über das Besondere des Vorhalts sich irgendwelche Klarheit verschafft haben, und so wenden sie ihn an, ob er sachlich paßt oder nicht, wenn er nur „schön" klingt.

Gerade hierüber habe ich einige unmittelbare Erfahrungen gesammelt; ich fragte einen recht bekannten, über vierzigjährigen Komponisten, einen als solchen trefflichen Musiker, warum er denn bei einer Stelle seines Liedes, das er mir zeigte, einen so auffallenden Vorhalt angewendet habe, denn ich glaubte sofort bemerkt zu haben, daß ein solcher kaum angebracht sei. Er sah mich höchst erstaunt an, da er offenbar etwas derartiges noch nie gefragt worden war, und als ich weiter sagte, daß der Vorhalt eine ganz besondere seelische Bedeutung habe und sich die großen Komponisten darüber klar gewesen seien, wußte er damit noch weniger anzufangen und verschwor sich jedenfalls, mir in Zukunft keine Kompositionen mehr von sich zu zeigen.

Nun ist die Sache freilich so, daß das durchaus richtig arbeitende musikalische Gefühl, wie es sich besonders bei der echten Strophenliedkomposition äußert, auch ganz unbewußt zu einer völlig richtigen Anwendung derart allgemeiner musikalischer Ausdrucksmittel wie den Vorhalt gelangt, so daß auch „Komponisten" sie anwenden, die nicht einmal wissen, was ein Vorhalt ist. Aber dieses unbewußt richtige Melodieempfinden ist ganz besonders eine Eigentümlichkeit des Strophenlieds und hat seine Begründung darin, daß die geistig-seelische Erfassung des Gesamttextes in bewußtem Anschluß an den zu komponierenden Text ganz von selbst zu einer richtigen Anwendung der musikalischen Mittel gelangt, natürlich einen Komponisten vorausgesetzt, der ein ganz unverbildetes Inneres besitzt, also unmittelbar richtig funktioniert, der Grund, warum so manche und ausgezeichnete Strophenmelodien von Nichtmusikern herrühren. Mit diesem unbewußten Komponieren kommt man aber nicht weiter als bis zu einer richtigen Melodie. Wer nun auch eine ordentliche Begleitung zu dieser setzen will, muß musikalisch gebildet sein, bewußt vorgehen können. An der Begleitung erkennt man auch sofort, wen man in fachmännisch musikalischer Beziehung vor sich hat, so verschieden die Begleitung auch angelegt sein kann. Die eigentlichen Volkslieder sind zu einem großen Teil überhaupt ohne eine solche in die Welt hinausgegangen, in der ältesten Zeit des Volksliedes handelt es sich überhaupt nur um Einstimmigkeit. Vom 17. Jahrhundert an geht aber auch keine Melodie, die von Dilettanten herrührt, allein mehr aus, sondern erhält einen bezifferten Baß, der nun häufig derart ist, daß man ihm, und mag die Melodie als solche gut sein, den dilettantischen Verfertiger ansieht. Immerhin ist es weit leichter, einen zwar einfachen, aber soweit richtigen Baß zu einer Melodie, — die ja auch in allen derartigen Fällen harmonisch einfach ist — zu setzen, als ihr eine regelrechte, etwas Bestimmtes ausdrückende Klavierbegleitung beizugeben. Das setzt ein ganz anderes Können voraus, und als das Prinzip einer derartigen Begleitung sich um die Wende des 18. Jahrhunderts durchdrückte, hatte die Stunde für die Lieder komponierende Dilettantenwelt so ziemlich geschlagen; sie mußte auch dieses Feld allmählich räumen. Von Schubert an ist es, ähnlich wie bei der Sinfonie von Haydn an, kein Spaß mehr, ein den verschiedenen Seiten gerecht werdendes Lied zu schreiben,

und da zugleich das Strophenlied allmählich an die zweite Stelle rückte, das durchkomponierte Lied zugleich mit andern Prinzipien arbeitet, so wurde das Lied immer mehr Besitztum der Berufskomponisten.

Die Abschweifung sollte Klarheit darüber verschaffen, was die moderne Klavierbegleitung dem Lied in bezug auf Verdeutlichung der Melodie zuführt. Sie verlangt vom Komponisten nach einer gewissen Seite nicht nur ein größeres technisches Können, sondern stellt an ihn auch die Forderung, sich über das Wesen seiner Melodie im Sinne ihrer geistig-seelischen Bedeutung klar zu sein. Das Generalbaßverfahren gestattete, eine Melodie lediglich ihrer musikalischen Bedeutung nach aufzufassen, ihr schlecht und recht den harmonischen Untergrund zu geben. Lassen sich hierin auch sehr große Unterschiede erkennen, indem z. B. ein von Bach bezifferter Liedbaß über das bloß Musikalische hinausgeht, — alles kann der Generalbaß nicht leisten, der Hauptgrund, warum allmählich auch er der ausgeführten Klavierbegleitung weichen mußte.

Damit kommen wir auch wieder zu Schubert und zu unserm Lied zurück. Mit welch klarstem Bewußtsein er an die Ausarbeitung seiner Klavierbegleitung gegangen ist, haben wir gesehen, sie ist es auch, die uns die erwünschte Klarheit über die geistige Beschaffenheit des Liedes verschaffen half. Der ganze Hauptteil ist im buchstäblichen Sinn dem Gotte gewidmet, sein Doppelwesen als strafender oder schonender, als ein im tiefsten Sinn menschlicher Richter ist es, das alles durchdringt. Wir werden aber dann noch zur Genüge sehen, wie diese menschlich-göttliche Musik auch zu den andern Strophen paßt. Vorerst sind wir aber noch dem dritten Teile (B) einige Worte schuldig. Die Frage, was diese Musik bedeutet, ist eigentlich dichterischer Art, insofern nämlich, als man sich zu fragen hat, warum Goethe den drei letzten Versen einen ganz andern und zwar so lebendigen Rhythmus gegeben hat. (Man bemerke übrigens schon jetzt, daß das Tempo bei den letzten Strophen viel breiter ist, so daß man geradezu glauben könnte, man hätte es mit einem anderen Versmaß zu tun.) Nun wird man mit der Annahme kaum fehl gehen, daß der leichte, sich von dem des Hauptteils so stark abhebende Versrhythmus der letzten Verse dem Wesen der leichtgeschürzten Bajadere entspricht, mag sich auch Mahadöh dieser Versart bedienen, in treffendster Weise gleich in der ersten Strophe. In diesen Fragen stimmen ja auch Dichtkunst und Tonkunst völlig miteinander überein. Das Wesensmoment eines dichterischen Rhythmus kann in Strophen verschiedensten Inhalts zur Verwendung gelangen, Fragen indessen, die uns hier nicht näher beschäftigen sollen. Kurz, geben wir diesen Rhythmus der Bajadere, weshalb man auch zunächst die entsprechenden Worte besonders der zweiten und dritten Strophe auf Schuberts sich leicht gehaltene Melodie singen möge.

Im übrigen möge sich der Leser mit dem Lied vor allem auf Grund der ersten Strophe beschäftigen. Wie er wohl bereits bemerkt haben wird, tritt ihm kein Lied mit sonderlichen melodischen Reizen entgegen, bald wird er aber fühlen, daß eine ganz besondere geistige Kraft hinter dieser Schmucklosigkeit verborgen ist. Wie sehr nun diese geistige Kraft auch den anderen Strophen zugute kommt, werden wir das nächste Mal teilweise mit Staunen gewahr werden. (Schluß folgt.)

Die Herkunft der Familie van Beethoven

Von Otto Redlich, Düsseldorf

Den Schleier des Geheimnisses zu lüften, das über dem Werden und Wachsen des Genies waltet, hat menschliche Forscherlust immer aufs neue erregt. Während die historisch gerichtete Forschung sich mit den Einflüssen beschäftigte, welche die Umwelt auf die Bildung einer großen Persönlichkeit ausübte, suchte die auf der Vererbungslehre fußende Wissenschaft die Ahnenreihe eines großen Genius möglichst weit zurückzuverfolgen und hierbei nach Möglichkeit festzustellen, welcher Art etwa die Einflüsse sein könnten, die auf dem Wege der Vererbung der Persönlichkeit des Helden zugute gekommen sein könnten. So geringfügig nun auch oft das Ergebnis solcher Forschung sein mag, so wird man doch heute von einem Biographen, der es ernst nimmt, erwarten, daß er danach strebt, allen jenen Einflüssen, mögen sie nun in der Umwelt oder in der Vererbung beruhen, auf die Spur zu kommen.

So haben sich denn auch die Biographen Beethovens bemüht, nicht nur die Einflüsse zu ermitteln, die das Leben in Bonn und Wien auf den Meister ausübte, sondern auch seinen Vorfahren ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Daß seine musikalische Veranlagung auf den Vater Johann, der Sänger war, und zumal auf den Großvater Ludwig, der sowohl als Sänger wie auch als Kapellmeister am Bonner Hofe wirkte, zurückging, lag auf der Hand. Größere Schwierigkeit bereitete es aber, die Herkunft des Großvaters zu ergründen und der weiteren Ahnenreihe auf die Spur zu kommen. Daß ein niederländischer Musikhistoriker noch im Jahre 1912 behaupten konnte, die Familie habe in Maastricht gewohnt, und damit die Ahnen für die Niederlande in Anspruch nahm, sei nur als Kuriosum erwähnt. Die ernstere Forschung hat schon längst nicht mehr daran gezweifelt, daß die Wiege jenes älteren Ludwig van Beethoven auf belgischem Boden stand. Aber wenn sie glaubte, daß Antwerpen als die Heimat dieses Künstlers anzusprechen sei, so ist sie durch die neuste Forschung widerlegt worden, die wir dem Professor Raymond Van Aerde in Mecheln verdanken.

Die Antwerpener Herkunft des älteren Ludwig van Beethoven hatte der dortige Musikgelehrte Léon de Burbure in einem Artikel der belgischen Nationalbiographie (1868) verfochten. Ein Wilhelm van Beethoven lebte, wie diese Forschungen dartaten, 1705 als Weinhändler in Antwerpen, und dessen Sohn Heinrich Adelhard (1683—1745) gehörte der Schneider-Innung an. Die Vermögenslage des letzteren war so gut, daß er sich im Jahre 1713 das Haus zur Weltkugel (Sphera Mundi) kaufen konnte. Aber da er allmählich verarmte, habe sein jüngerer (1712 geborener) Sohn Ludwig das Vaterhaus verlassen, um anderwärts sein Glück zu suchen. 1731 wurde Ludwig, wie bereits Otto Jahn festgestellt hatte, an der Kollegialkirche St. Peter in Löwen als Sänger zugelassen und kam zwei Jahre später an den kurfürstlichen Hof in Bonn.

Der bekannte Beethovenbiograph Alexander Wheelock Thayer (amerikanischer Konsul in Triest), dessen Werk durch Hermann Deiters übersetzt und vollendet wurde, hat dann die Ergebnisse der Forschung Burbures übernommen und so ist die These von der Antwerpener Herkunft des älteren Ludwig in allen weiteren Biographien Beethovens heimisch geworden. Und doch hatte schon Deiters sich aus Mecheln einige Angaben verschafft über einzelne Glieder der dortigen Familie van Beethoven, die im 18. Jahrhundert auch nach Bonn übersiedelten und mit der Familie des Musikers verwandt waren. Freilich ahnte er nicht, in welchem Grade dies der Fall war, und hielt an dem Antwerpener Ursprung des älteren Ludwig fest.

War es schon dem Antwerpener Bibliothekar André M. Pols im vorigen Jahre gelungen, überzeugend nachzuweisen, daß die Antwerpener Familie mit dem Künstler gar nichts zu tun hat und daß der im Dezember 1712 in Antwerpen geborene Louis van Beethoven nicht der Großvater unseres Meisters gewesen sein kann, so ist doch erst den mühevollen und umsichtigen Forschungen Van Aerdes die Feststellung zu verdanken, daß der ältere Ludwig zwar ebenfalls 1712 (5. Januar) geboren ist, aber nicht in Antwerpen, sondern in Mecheln, und nicht als Sohn jenes Schneidermeisters Henri-Adélard, sondern des Kunsthändlers Michel van Beethoven und der Marie Louise Stuyckers. Dieser Michel wiederum war am 15. Februar 1684 geboren

als Sohn von Cornelius van Beethoven und Katharine von Leempoel. Seinen ältesten Sohn nannte er ebenfalls Cornelius (1708). Obwohl nun dieser, wie sein Vater, der Forschung (durch Deiters) schon bekannt waren, denn beide tauchen in Bonn auf, Cornelius schon 1734 und später auch sein Vater Michel, der dort 1749 stirbt, so ahnte bisher doch niemand, daß Cornelius und Ludwig Brüder waren und daß vermutlich Ludwigs Anstellung als Hofsänger irgendwie mit der Übersiedlung des Cornelius nach Bonn in Zusammenhang steht.

Cornelius verheiratete sich hier 1734 und erwarb 1738 das Bonner Bürgerrecht. Er war Kaufmann, und zwar Lieferant von Wachskerzen. Von ihm bezog der kurfürstliche Hof in manchem Jahr für nahezu 2000 Taler Kerzen. Mit ihm starb 1764 dieser Zweig der Beethovenschen Familie aus. Bei den beiden früh verstorbenen Töchtern des Cornelius aus zweiter Ehe hatte Ludwig Patenstelle vertreten. Deutete schon dies auf die nahe Verwandtschaft zwischen Cornelius und Ludwig, so weiß der belgische Forscher noch zwingenderes Beweismaterial beizubringen. Denn er hat sich nicht damit begnügt, uns die Kirchenbuchauszüge aus Mecheln vorzulegen, sondern hat auf Grund der verschiedenartigsten Akten des städtischen Archivs zu Mecheln, aus den Aufzeichnungen über Käufe, Verkäufe, Hypotheken usw., sowie aus Schöffen- und Gerichtsprotokollen uns einen genauen Einblick in die wirtschaftlichen Verhältnisse der Ahnen unseres Meisters verschafft. Und gerade bei diesen Studien stieß er schließlich auf ein Dokument, das den unwiderleglichsten Beweis dafür erbringt, daß der Hofsänger Ludwig der Sohn Michels ist.

Michels Vater Cornelius bewohnte in Mecheln ein Haus in der Steinstraße, das noch existiert, und besaß außerdem noch einige andere Häuser. Er war Schreiner, während sein Sohn Michel zunächst in der Bäckerzunft Meister wurde. Aber das Bäckergewerbe konnte ihn anscheinend nicht dauernd fesseln; er trieb nebenher einen Handel mit Gemälden und verlegte sich dann, als der Kunsthandel infolge ungünstiger politischer Verhältnisse wenig abwarf, auf den Handel mit Spitzen. Er war also anscheinend eine unternehmende Natur und besaß Verständnis für Kunst und Kunstgewerbe. Auch scheint er gute Geschäfte gemacht zu haben, war Inhaber mehrerer Häuser und lebte eine Zeitlang in guten Verhältnissen. Dann aber ging es abwärts mit ihm. Er befand sich viel auf Reisen, so daß seine Frau ihn in allerlei geschäftlichen Angelegenheiten vertreten mußte. Die Schulden wuchsen, die Häuser wurden mit Beschlag belegt und schließlich sah sich Michel gezwungen, Mecheln zu verlassen. Wie ich aus einer Abschrift des Clever Churbuchs, die im Staatsarchiv Düsseldorf beruht, feststellen konnte — eine Quelle, die Van Aerde noch nicht gekannt hat — wurde er am 10. April 1739 Bürger in Cleve, wandte sich aber von dort bald nach Bonn zu seinen Söhnen, die sich dort beide in guten Stellungen befanden. Die Nachricht von seiner Flucht verbreitete sich rasch in Mecheln und hatte zur Folge, daß seine Gläubiger vor dem Schöffengericht auf Liquidation des Bankerotts drängten. Im Zusammenhang mit den hierdurch entstandenen Prozeßverhandlungen erließ der Konkursverwalter eine Aufforderung an die Söhne Michels, und gerade aus diesem amtlichen Dokument geht klipp und klar hervor, daß der Hofsänger Ludwig tatsächlich der Sohn Michels gewesen ist.

Alle diese Gerichtsverhandlungen, die Van Aerde uns in voller Ausführlichkeit vorlegt, zeigen, daß die Passiva Michels sich auf 10000 Gulden beliefen, eine gewaltige Summe, wenn man bedenkt, daß damals die Jahresmiete für ein Bürgerhaus nicht mehr als 50 Gulden betrug. So hatte die Familie van Beethoven Mecheln in den unglücklichsten Umständen verlassen, und es ist sehr erklärlich, daß ihre Glieder es in Bonn vermieden, ihre Herkunft genau anzugeben und als Heimatort Gent oder irgendeine andere belgische Stadt bezeichneten.

Der belgische Forscher hat sich nicht darauf beschränkt, diesen speziellen Zweig der Familie van Beethoven auf das genaueste zu erforschen; er hat auch über das ganze Geschlecht der van Beethoven in seinem schön ausgestatteten und mit mancherlei Abbildungen geschmückten Werk („Les ancêtres flamands de Beethoven“) interessante Mitteilungen gegeben. Dieses Geschlecht ist schon seit 1470 nachweisbar durch eine Urkunde, an der auch das Siegel erhalten ist. Seinen Namen trägt es möglicherweise nach einem auf der Grenze von Limburg und Lüttich gelegenen Ort Bettenhoven. Im 15. Jahrhundert siedelten sich die einzelnen Zweige dieser

flämischen Familie in Brabant an, und zwar in Mecheln, Löwen und Antwerpen. Man trifft sie überall in dem von diesen drei Städten begrenzten Gebiet, und deshalb konnte nur die exakteste genealogische Forschung in diesem für die ganze Welt bedeutungsvollen Fall zu einem sichern Ergebnis führen, das uns erlaubt, die Ahnenreihe des Meisters bis ins 17. Jahrhundert hinein zu überblicken.

Schließlich bietet das Buch Van Aerdes aber auch über die musikalische Ausbildung des älteren Ludwig van Beethoven willkommene Nachrichten. Dem Forscher gelang die Feststellung, daß Ludwig am 10. Dezember 1717, also noch kaum sechsjährig, zur Chorschule des Kapitels von St. Rombaut in Mecheln zugelassen wurde. Aus diesem Choralenhaus sind treffliche Musiker hervorgegangen, von denen Van Aerde eine ganze Anzahl namhaft macht. Die Ausbildung der kleinen Sänger lag in der Hand hervorragender Lehrer. Die Schüler hatten in dieser Anstalt freie Station und neben ihrer musikalischen Ausbildung ausreichende Zeit zum Studium des Lateinischen usw. Auch bot sich ihnen Gelegenheit, das Orgelspiel zu erlernen. Und hier war es dann, wo sich Ludwig zu einem vorzüglichen Sänger und vollkommenen Musiker ausbilden konnte. Sein Lehrer Anton Colfs scheint ihn aufs beste empfohlen zu haben und hat es wohl vermittelt, daß der Gesanglehrer Louis Colfs in Löwen ihn dem dortigen Kapitel der Kollegiatkirche St. Peter für eine interimistische Leitung des dortigen Sängerchors im November 1731 in Vorschlag bringen konnte. Im folgenden Jahre finden wir ihn dann, wie aus einigen von E. Cloßon entdeckten Schriftstücken ersichtlich ist, in Lüttich als Bassist an der Kirche des Kapitels S. Lambert. Es liegt sehr nahe, zu vermuten, daß der Kölner Kurfürst Clemens August, der zugleich Bischof von Lüttich war, dort den geschätzten Sänger gehört und ihn dann (1733) veranlaßt hat, an seinen Hof nach Bonn überzusiedeln. Was er hier geleistet hat und von welcher Bedeutung diese Übersiedlung später für seinen großen Enkel werden sollte, das ist weltbekannt. Wie hoch der Meister der „Neunten" seinen Großvater schätzte, erhellt u. a. daraus, daß er dessen Bild als das beste Andenken an sein Elternhaus von Bonn mit nach Wien nahm. Dieses von dem Hofmaler Radoux ausgeführte treffliche Porträt befindet sich jetzt im Besitz des Dr. Weidinger in Wien; eine gute Kopie verwahrt das Bonner Beethovenhaus. Es zeigt uns einen Mann von würdigem und imponierendem Äußeren in grünem pelzverbrämten Kostüm mit einer Samtmütze auf dem Kopf. Ein volles Gesicht mit weichen, fast weiblich anmutenden Zügen schaut uns mit großen blauen Augen an. Beethoven bezeichnete ihn in einer Konversation des Jahres 1816 als einen „wahren Ehrenmann".

Grundlagen klassischer Interpretation

Von Jón Leifs, Wiesbaden (Schluß)

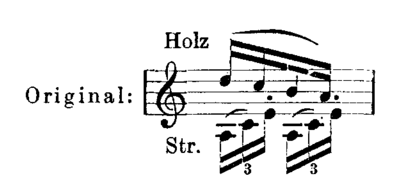
V. Rhythmus
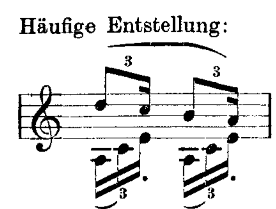
Es ist beschämend, daß man hier in einem Sonderabschnitt den Rhythmus behandeln muß, aber durch die Verunstaltungen der verwilderten und romantisierenden Wiedergabe hat auch der Rhythmus und der Sinn für den Rhythmus stark gelitten. Wer erinnert sich nicht wie z. B. das Hauptthema des Eroica-Trauermarsches von Beethoven zu einem Waschlappen verzerrt wird.

Es ist heute notwendig, den Sinn für Rhythmus und Metrik (und Tempo) besonders zu kultivieren. Dieser Sinn ist in seiner ganzen Vollkommenheit ohnehin fast niemanden angeboren. Wir besitzen aber ein sehr wichtiges Hilfsmittel in dem Metronom. Wie viele gebildete Musiker täuschen sich nicht über Tempi und rhythmische Zeitwerte und werden dann erst durch das Metronom des besseren belehrt. Es versteht sich von selbst, daß keine Mechanisierung des Musikvortrags durch das Metronom angestrebt werden soll. Ein wirklich begabter Musiker wird seine künstlerische Gestaltungsfähigkeit nie durch rhythmische Kultivierung an Hand eines Metronoms verlieren können; der Sinn

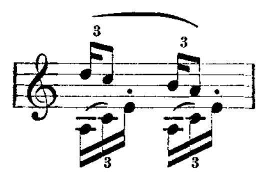
für rhythmische und zeitliche Gestaltung wird vielmehr dadurch nur unendlich verfeinert werden können. Es muß so weit kommen, daß der Musiker auch die kleineren Bruchteile eines Notenwertes bis zu Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln bewußt und ohne Hilfe des Metronoms beherrscht. Beim Studium und Beobachten mit Hilfe des Metronoms ist es allerdings zuerst notwendig, daß der Musiker lernt, wirklich auf das Metronom zu hören und danach zu spielen; (es gibt nämlich Menschen, deren Sinn für Rhythmus und metrische Einteilung derartig unentwickelt ist, daß sie es fertig bringen, mit Metrom zu üben und arbeiten, ohne überhaupt danach zu hören oder wirklich danach zu spielen). Betrachten wir in bezug auf klassische Musik die hauptsächlichsten rhythmischen Schwierigkeiten des heutigen Musikers:

1. Gleiche Notenwerte. Es gibt leider Musiker, die nicht in der Lage sind, eine Folge von Noten des gleichen Zeitwertes, sowohl im schnellen wie langsamen Tempo, absolut präzis und gleichmäßig zu spielen. Hierbei werden namentlich im Orchester und besonders bei Stakkato die Konturen in jeder Hinsicht verwischt. Die Aufführung solcher Stellen fällt allerdings noch schwerer, wenn etwa zwei Noten gegen drei zu spielen sind. Dabei kommt es nicht selten vor, daß die letzte Note der Triole mit der zweiten Note der anderen Stimme zusammenfällt. Nehmen wir folgendes Beispiel aus dem Eroica-Trauermarsch:





Es gibt nun leider auch Musiker, denen es gar nicht bewußt ist, wenn sie solche Entstellungsfehler machen, wie sie hier im zweiten Beispiel gezeigt wurden. Bekanntlich soll hier die zweite Note der Oberstimme genau in die Mitte zwischen der zweiten und dritten Note der Triole kommen. Wenn ein Musiker, der nicht einen entwickelten Sinn für metrische Einteilung hat, eine ganz korrekte Teilung nicht trifft (oft weil er das Unkorrekte einfach nicht hört), so läßt man ihn die Stelle zunächst etwa fast so spielen:



Dann kommt der Vortrag dem Korrekten schon erheblich näher. Die Oberstimme wirkt allenfalls markiger, charaktervoller und stilrechter. Eine ganz korrekte Wiedergabe kann dann schon aus dem richtig erkannten Ausdruck der Stelle erwachsen. Dies schlägt aber alles schon ins Gebiet der systematischen Erziehung des Orchesterspiels und der gesamten musikalischen Interpretationskunst.

2. Punktierungen. Die meisten rhythmischen Fehler kommen bei den Punktierungen zum Vorschein. Die kürzeren Noten werden dabei meist entweder zu kurz oder zu lang vorgetragen. Bei einer solchen Originalstelle: treten die Entstellungen so: oder so: hervor. Die Musiker müssen aber die Einteilung bis auf den kleinsten Bruchteil einer Sekunde beherrschen können, ob es sich nun um die kleineren Unterschiede handelt zwischen solchen Stellen: 1 2 3

oder solchen: 1 2 3 4 oder solchen: 1 2 3 4 5 6 7 8 (die Zahlen geben hier die Zählzeiten zur Verdeutlichung wieder). Bei manchen Stakkatostellen ist dies besonders wichtig, weil die kürzesten Noten oft eine gewisse Markierung erfordern, um den stilechten und charaktervollen Vortrag zu erreichen, z. B. bei dieser Stelle:
Das schärfste markierte staccatissimo der Sechzehntel ermöglicht erst die notwendige Lebendigkeit.

Alle die in diesem Aufsatz angeführten Regeln sind, wie schon erwähnt, natürlich nicht ohne Ausnahmen. Wenn auch die hier gezeigte Deutlichkeit für alle Arten von Vortrag grundsätzlich notwendig ist, so sind zeitliche Nuancen (immer in minimalstem Ausmaß) namentlich bei Cantilenen manchmal unvermeidlich, z. B. bei Abschluß einer Phrase (auch natürlich bei ritard.). Nehmen wir folgenden Phrasenschluß als Beispiel: Wenn nun eine gewisse Zögerung des Sechzehntels erwünscht ist, so muß man sich besonders davor hüten, das punktierte Achtel dadurch in seinem Zeitwert zu verkürzen. Der ganze Viertelzeitwert darf vielmehr nur durch die Zögerung des Sechzehntels selbst verlängert werden. Dasselbe gilt für gleiche rhythmische Stellen, namentlich wenn ein Hervorheben des Sechzehntels als Höhepunkt einer Cantilene erwünscht ist. — Dies schlägt u. a. wieder ins Gebiet der differenziertesten Dirigiertechnik.

VI. Polyphonie

Die polyphone Vortragsweise, die durch die veräußerlichenden Entstellungen stark vernachlässigt wurde, hebt alle Regeln auf. Die Klassiker schreiben allgemein nur einen dynamischen Vortragsgrad für alle Instrumente derselben Stelle. Die Unterschiede der Instrumente verlangen schon oft aus diesem Grunde, daß ein Vortragszeichen in sein Gegenteil umgewandelt werde. Bei Stellen polyphonen Charakters, wo die Mittelstimmen manchmal schwer zum Vorschein kommen, wird man diese sogar manchmal etwas aufdringlich nuancieren müssen. Die polyphone Vortragsart erlaubt und verlangt so allerlei Nuancen oft in stärkstem Maße sowohl in dynamischer, rhythmischer, zeitlicher und akzentuierender Hinsicht. Hierüber lassen sich schwer irgendwelche Richtlinien aufstellen. Doch kann man bei der Verteilung der dynamischen Stärkegrade der kontrapunktischen Stimmen untereinander schon von Regeln sprechen.

1. Die wichtigsten thematischen Linien mit langen Zeitwerten der Noten verlangen einen stärkeren dynamischen Grad, ein größeres Markieren als die Stimmen mit kürzeren Notenwerten.

2. Die tieferen (unteren) melodischen Linien verlangen einen stärkeren dynamischen Grad und ein größeres Markieren als die oberen Stimmen.

Nehmen wir einen vierstimmigen Satz an, wo alle Stimmen in kontrapunktischer (polyphoner) Hinsicht gleich wichtig sind. Die dynamischen Stärkegrade müßten ungefähr so ausfallen:

SOPRAN	(mit Sechzehnteln und Achteln figuriert):	pp
ALT	(hauptsächlich mit Vierteln):	mf
TENOR	(hauptsächlich mit halben Noten):	f
BASS	(hauptsächlich mit ganzen Noten):	ff

Doch würde nur diese Einteilung der Stärkegrade nicht ausreichen, um das Bild zu verdeutlichen. Allerlei Nuancen, wie abgewogene crescendi und diminuendi, je nach dem

Verhältnis der Melodien zueinander, kämen noch hinzu. Außerdem müssen auch die Klangfarben der Instrumente und ihre Register den dynamischen Grad mitbestimmen.

VII. Persönlichkeit

Im Anfang unserer Abhandlung haben wir erwähnt, daß die Persönlichkeit des Interpreten bei der Wiedergabe klassischer Musik keinesfalls ausgeschaltet werden muß und soll. Wir haben hier lediglich die wichtigsten Grundelemente der stilreinen und sinngemäßen klassischen Wiedergabe, die ersten Voraussetzungen — für eine künstlerische Gestaltung klassischer Werke, bezeichnet. Erst wenn diese Voraussetzungen erfüllt sind, kann eine im tieferen Sinne artechte Wiedergabe entstehen. Wir haben auch wiederholt hervorgehoben, daß keine Regel ohne Ausnahme sei. Und wir haben erklärt, daß eine Festlegung der Grundelemente sich als notwendig erweist, um namentlich Zeit beim Zusammenarbeiten mit Orchestern und Kammermusikern zu sparen. Solange diese Grundlagen nicht festgelegt und erkannt sind, wird eine detaillierte und persönliche Gestaltung immer wieder erschwert durch wiederholte gleichartige Hindernisse in dieser Richtung und durch ständiges Befassen mit den elementaren Voraussetzungen.

Es ist mehrfach als feststehende Tatsache erkannt worden, daß hauptsächlich die heutige jüngste Generation eine Ermannung der Kunst und eine Ermannung in jeder Beziehung anstrebt. Hier sieht man Zusammenhänge, die in den nächsten Jahren zunehmend zur Geltung kommen werden. Die ältere und mittlere Generation erkennt dies nun allgemein langsam auch und sie hat die Mode der „neuen Sachlichkeit" erfunden, um ihren Umfall zu motivieren. Aber eben diese „neue Sachlichkeit" ist eine Impotenz der gestaltenden Kräfte. Durch die kommende Ermannung werden eindrucksstärkere Kunsttaten zustande kommen als es bisher gegeben hat. Die letzte Überzeugungskraft steckt aber natürlich in der Persönlichkeit, die sich Geltung verschafft.

Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen

Eine kritische Betrachtung über das gleichnamige Buch von Alfred Lorenz[1])

Von Hermann Matzke, Breslau

Wieder ein Buch, geboren aus dem naturnotwendigen Streben unserer Zeit, gegenüber hereinbrechender Verwirrung wenigstens auf einem Sondergebiet festen Boden unter die Füße zu bekommen. Der Verfasser, Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Universität München und einstmals Generalmusikdirektor in Koburg, versucht, auf der Generationenlehre seines Vaters Ottokar Lorenz fußend und in Parallelität u. a. zu Wilhelm Pinders Arbeit über das Generationenproblem in der europäischen Kunstgeschichte, diesen Gesichtspunkt auch für eine grundsätzliche Erkenntnis der abendländischen Musikgeschichte anzuwenden. So erblickt er in der Aufeinanderfolge von drei Generationen mit einer Lebensdauer von insgesamt 100 Jahren eine gewisse Richtungseinheit im Schaffen, die man zwecks praktischer Verwertbarkeit am besten zu je drei Jahrhunderten als geschlossener Betrachtungsbasis erweitert. Lorenz bemüht sich nun, ausgehend vom Jahre 400 in der abendländischen Musikgeschichte, um den Nachweis, daß sich seitdem alle 300 Jahre der schöpferische Musikwille aus diesem Generationenprinzip heraus gewandelt habe, daß homophones und poly-

[1]) Erschienen bei Max Hesse in Berlin.

phones Klanggefühl sich jeweilig gesetzmäßig abgelöst haben. Zu diesem Zweck stellt Lorenz auf dem Hintergrunde eines fünfperiodigen Schemas von je 300 Jahren, seit dem Jahre 410, eine symmetrisch verlaufende Kurve dar, die seine Ansicht bildhaft erklären soll. In den hierauf bezüglichen Beobachtungen Lorenz' liegt zweifellos ein wichtiger Kern geschichtlicher Wahrheit. Aber doch teilweise noch verborgen, deswegen, weil er sich u. E. zu sehr in eine konstruiert anmutende Verengung des Generationenprinzips als einer alleinigen Arbeitsbasis verliert. Selbst wenn seine Kurve buchstabengetreu in das Tatsachenschema hineinpaßt, so kann doch diese kulturgeschichtlich-stilkundliche Ableitung für eine gewissermaßen anthropologisch-biologische Folgerung kaum als aus ausreichendem Beobachtungsmaterial hervorgegangen anerkannt werden, um daraufhin zu gesetzmäßiger Verbindlichkeit schlechthin erhoben werden zu können. Die unbedingte Formulierung starrer 300 Jahr-Perioden innerhalb der Musikgeschichte müßte selber erst einmal nicht als zweifellos blendende Skizze, sondern mit allen Mitteln der Forschung klargestellt werden. Hierfür wäre einmal eines von jenen dicken Büchern vonnöten, die heutzutage — in meist unnützer Verbreiterung bescheidener Gedankengänge — üblich zu werden pflegen. Dann erst ließe sich mit Lorenz' speziellem 300 Jahr-Prinzip möglicherweise praktisch weiterkommen.

Weiterhin wirkt die Problemstellung: steter Wechsel von homophonem und polyphonem Prinzip in diesem Rahmen nicht befriedigend. Wir glauben doch heute (zuletzt seit Pastor und Moser) zu wissen, daß die abendländische Mehrstimmigkeit — eine andere kennt ja die Musikgeschichte bisher nicht — dem Eintritt der Germanen in die Weltgeschichte zu verdanken ist, als Ausdruck einer besonderen Musikbegabung. Es bestätigt nur unsere Anschauung, wenn Lorenz die Skizze seiner geschichtlichen Beweisführung mit dem Jahre 410 n. Chr. beginnen läßt, denn tatsächlich hat mit der von Germanien ausgehenden Völkerwanderung — was insbesondere Ranke dargetan hat — das romanische Gebiet Europas seine germanische Tönung erhalten. Seitdem beginnen wir von einem mehr oder weniger geeinten Abendland im Gegensatz zum Orient zu sprechen, seitdem ist die Empfänglichkeit für mehrstimmige Musik in ganz Europa erst möglich geworden. Die schließliche Überwindung der romanisch-orientalischen Gregorianik im Norden und in der Mitte Europas zeigt das mit aller Deutlichkeit. Die Palestrinafabel von der Rettung der mehrstimmigen Kirchenmusik ist ja — nicht buchstabenmäßig betrachtet — nur der legendäre Schlußstein dieser historischen Tatsache. Nicht erst seitdem laufen dauernde, bald herrschende, bald dienende Querverbindungen zwischen den einzelnen europäischen Völkern, und im Gang der Jahrhunderte trägt unter gegenseitigem Lehren jedes von ihnen zum Hochbau abendländischer Musik bei. Daß genealogische Momente hier stark hineinspielen ist unverkennbar. Es gibt Zeiten und Gegenden, in denen die Talente sozusagen auf der Straße liegen, und solche, wo der Historiker nach einer echten Begabung wie nach einer Stecknadel sucht. Der unmittelbare Zusammenhang mit genealogischen Dingen ist hier insofern gegeben, als bei Nachlassen oder Aufhören bodenständiger Begabung in gewissen Kulturformungsräumen fremde Begabung leicht Eingang und auch Anklang findet. Nach dieser Richtung sozusagen genealogischer Passivität hin sollten Lorenz' Gedanken eine weitere grundsätzliche Auswertung erfahren. Von hier aus läßt sich auch eine brauchbare Brücke zur Gegenwart schlagen. Eine gewisse Erschlaffung unseres abendländischen Musikwillens in der engeren Gegenwart hat fremden Stileigentümlichkeiten, negroiden und asiatisch-orientalischen, weithin Eingang verschafft. Die deutsche Musikseele insbesondere hat heute versäumt sich zu erinnern, daß die geschichtlich glaubhaft zu machenden Elemente der germanisch-abendländischen Musik nicht nur Melodie und Rhythmus — dazu kaum noch eine atonal-sterile „Linearität" — sind, sondern als Besonderheit auch harmonisches Empfinden, und daß es abseits aller einseitigen Prinzipienreiterei und wiederum geschichtlich betrachtet, Aufgabe der deutschen Gegenwart in der Musik nur sein kann: in einem gesunden Ausgleich zwischen Rhythmus, Melodie und Harmonie sich selber wiederzufinden. Alles Hoffen ist Glaubenssache, aber unser geschichtliches Wissen um die abendländische Musik und ihre jeweils schöpferischen Triebkräfte berechtigt uns gleichwohl zu hoffen, wenn wir den Willen zur Selbstbehauptung haben. Ob sich die Zukunft unseres

Schicksals in der Musik historiologisch vorherbestimmen läßt, vermag aber weder der konstruktive Pessimismus Spenglers, noch der ihm entgegengesetzte aber kaum weniger konstruierte Optimismus Lorenz' zu erweisen. Letzterer erkennt auch das Gefährliche eines solchen historischen Determinismus, wenn er davon spricht, daß sich die von ihm konstruierte Kurve nicht zu einer unwissenschaftlichen Prophezeiung mißbrauchen lassen dürfte, da es für die Zukunft besser sei, in der Geschichte nicht an die Wiederholung, sondern nur an das Gesetz der Einmaligkeit zu glauben. Und doch fordert seine Ableitung zu einer solchen Prophezeiung heraus. Demgegenüber dürfte der Hinweis am Platze sein, daß zwischen bloßem Zufall und unentrinnbarer Vorherbestimmung selbst eine organische Entwicklung, die wir bewußt pflegen, ja schon aus dem polaren Erkennen von Aktion und Reaktion bis zu einem gewissen Grade züchten, deren immanente Strukturgesetze wir vielleicht sogar voll erkennen können, dennoch hinsichtlich ihres Umfanges, ihrer Tiefe, ihrer Ablaufsgeschwindigkeit und in Ermangelung einer auch nur einperiodischen Vorherbestimmbarkeit aller mitwirkenden Kräfte einer geregelten Meisterung durch menschliche Voraussicht im letzten Grunde spottet. Immerhin scheint es uns wertvoller, mit Lorenz' Endfolgerung zu hoffen, daß wir nur in einem Zeitraum vorübergehender Ermattung leben, als mit Spengler an unseren endgültigen Niedergang glaubend zu verzweifeln. Darüber hinaus bietet Lorenz' Buch dem Musikhistoriker durch geschickte Auflockerung mancher allzu fest getretenen Pfade historischer Anschauungsweise tatsächlich, wie der Untertitel seines Buches verspricht, eine Anregung, und zwar von besonderem Reiz. Möchte aus dieser Anregung bei weiterer Arbeit anderer Federn die Erkenntnis nicht mehr verloren gehen, daß irgendwie der Mensch, sei es als Einzelwesen, sei es als Generationentyp, ebensosehr zum Schlüssel der Musikgeschichte gehört wie das Kunstwerk und daß man durch experimentelle ästhetische Abstraktion des letzteren allein, wie es heute verschiedentlich versucht wird, nie zu lebensnahen musikgeschichtlichen Ergebnissen kommen kann. Wenn Lorenz' Buch hierüber eine neue fruchtbare Diskussion auf breiter Basis zu entfachen vermöchte, so hätte es damit allein schon für unsere Zeit ein Notwendiges getan.

Ein Beethoven-Orchesterkonzert ohne Dirigent

Von Alfred Heuß

Unsere Leser werden darauf gespannt sein, Näheres über das von dem Leipziger Sinfonieorchester veranstaltete Konzert ohne Dirigenten zu erfahren, über das im letzten Heft von einem Orchestermitglied vorbereitende Bemerkungen gemacht worden sind. Wir sagen es denn auch gleich: das Experiment ist sogar überraschend gut gelungen, und jeder, ob er will oder nicht, hat sich über diese neue Art des Orchestervortrags seine Gedanken zu machen. Ist sie denn eigentlich wirklich so neu? Gehen wir davon aus, daß in früheren Zeiten der „Anführer" eigentlich kaum wesentlich über das Angeben des Taktes, den er im wahrhaften Sinne des Wortes schlug, hinausging und seine Arbeit bei Aufführungen darin bestand, die Orchestermaschine in Ordnung zu halten, so finden wir zu einem Musizieren ohne Dirigenten bei einer Musik, die in sich selbst die musikalischen Kräfte trägt, sowie aber bei Musikern, die die betreffenden Werke genauestens studiert haben, wohl ziemlich leicht den Zugang. Der Hauptunterschied ist der, daß heutige Musiker, die sich ohne Dirigent auf das Podium wagen, ein Publikum vor sich finden, das ausgezeichnete Orchesterleistungen unter hervorragendsten Dirigenten kennt und somit im Besitze schärfsten Vergleichsmaterials sich befindet, eines Materials also, das den früheren Zeiten fehlte. Für die Musiker heißt das soviel: Geben wir nicht unser Letztes, spielen wir nicht gerade insofern feinnerviger als unter einem Dirigenten, als sich jeder für die kleinste Kleinigkeit verantwortlich fühlt, so werden wir, eine bloß korrekte Wiedergabe vorausgesetzt, angesichts der berühmten Dirigentenleistungen im besten Falle mäßig abschneiden: denn was früher eine nicht unerhebliche Rolle spielte, ein Werk schlecht und recht ohne Fährlichkeiten zu Ende zu spielen, ist heute eine derartige Selbstverständlichkeit, daß der Zuhörer mit ihr ja gar nicht rechnet. Auch nicht an einer Stelle dürfen wir ins Schwanken kommen, so häufig dies früher,

trotz des Anführers, bei den mangelhaften Orchestern vorgekommen ist; versagen wir hier, so verlangt der Konzertbesucher in der hintersten Ecke nach dem Dirigenten, der zum wenigsten für eine reibungslose Abwicklung des Stückes sorgt.

Dabei spielt gerade die Lösung dieser Frage für ein Orchester ohne Dirigent eine große Rolle, die Musiker müssen unter sich eine seelische Verbindung haben, die sie so einheitlich wie — damit ist eigentlich alles gesagt — eine Kammermusikvereinigung, eine Quartettgenossenschaft spielen läßt. Das ist aber bei einem Orchester, das mit zahlreichen Nebenstimmen arbeitet, vor allem aber eine innere Verbindung unter 50—80 Spielern aufweisen soll, keine einfache Angelegenheit. Die äußeren Bedingungen können denn auch nur durch eine ganz andere Orchesteraufstellung erfüllt werden: Die Musiker sitzen im Kreise, so daß die vordersten den Zuhörern den Rücken kehren. Es waren dies die Violinen und es läßt sich nicht leugnen, daß der Glanz des Tones dadurch etwas beeinträchtigt wurde. Die Aufstellungsfrage scheint mir denn auch noch nicht ganz gelöst zu sein. Es könnte da immerhin der Rat gegeben werden, stehend zu spielen, also eine Spielweise aufzugreifen, die noch vor 25 Jahren im Gewandhause gepflegt wurde. Das ganze Orchester — außer dem Cellisten natürlich — stand und ich kann nur sagen, daß der Klang der Streicher heller und konzentrierter war, was sicher auch auf dem Näherbeieinanderstehen der Spieler beruhte, weil kein Raum der Stühle wegen verloren ging. Der innere Zusammenhang zwischen den Mitgliedern des Leipziger Sinfonieorchesters war jedenfalls ausgezeichnet, wobei im besonderen betont sei, daß keineswegs etwa mechanisch im Takt gespielt wurde. Gewahrt war immer der große, gleichmäßige sinfonische Rhythmus — dessen fortwährende Verletzung durch heutige berühmte Dirigenten für mich das Anhören klassischer Werke oft fast unerträglich macht —, aber nichtsdestoweniger ergaben sich agogische Schattierungen ganz von selbst. Das zeigt, daß die Spieler von einem unsichtbaren musikalischen Willen, den wir kurzweg den natürlichen, künstlerisch geschulten musikalischen Vortrag zu nennen haben, gelenkt sind, ihr Spiel somit durchaus auf künstlerischer Grundlage steht und nichts mit einer starren, sondern einer lebendigen „Sachlichkeit", zu tun hat. Daß die gute musikalische Schulung des Orchesters mit ein wesentliches Verdienst des ständigen Dirigenten des Orchesters, A. Szendreis, ist, darf natürlich nicht verschwiegen werden. Geradezu verblüffend war aber die Klarheit in der Stimmenführung, die nichts zu wünschen übrig ließ und manches übertraf, was man unter bedeutenden Dirigenten hören kann. Dabei hatte man sich die Aufgabe wirklich nicht leicht gemacht, sofern man als Hauptwerk das im gewissen Sinn schwierigste Werk Beethovens, die Eroica, gewählt hatte. Wer da frägt, ob denn auch die Intensität des ersten Satzes nicht zu kurz gekommen sei, dem kann getrost geantwortet werden, daß sie vorhanden war. Erreicht wird sie dadurch, daß jeder Spieler von sich aus das Letzte gibt, er sich in einer Spannung befindet, die nicht unerheblich über diejenige geht, in die ihn ein bedeutender Dirigent versetzt. Dazu kommt noch die außerordentliche Pünktlichkeit gegenüber Beethovens dynamischen Vorschriften. Einiges habe ich überhaupt noch nie derart scharf befolgt gefunden, so gleich die sforzato-Stelle am Anfang (24. bis 34. Takt), die piano zu geben, selbst Göhler neulich wirklich nicht gelungen war, vielleicht deshalb, weil das Gewandhausorchester die Stelle nie anders als forte gespielt hat. Den zweiten Satz fanden manche Hörer etwas trocken, nicht wuchtig trauermarschmäßig genug. Unsere Leser wissen, welche Bewandtnis es mit diesem Satz haben kann (s. die Ausführungen im Februarheft S. 76), und gerade der seelische, nirgends aber aufgedonnerte Vortrag durch dieses nur einem gesunden Instinkt folgende Orchester legte ebenfalls nahe, daß hier etwas anderes vorliegt als was der überheizte Vortrag späterer Dirigenten aus ihm gemacht hat. Indessen, genug der Einzelheiten.

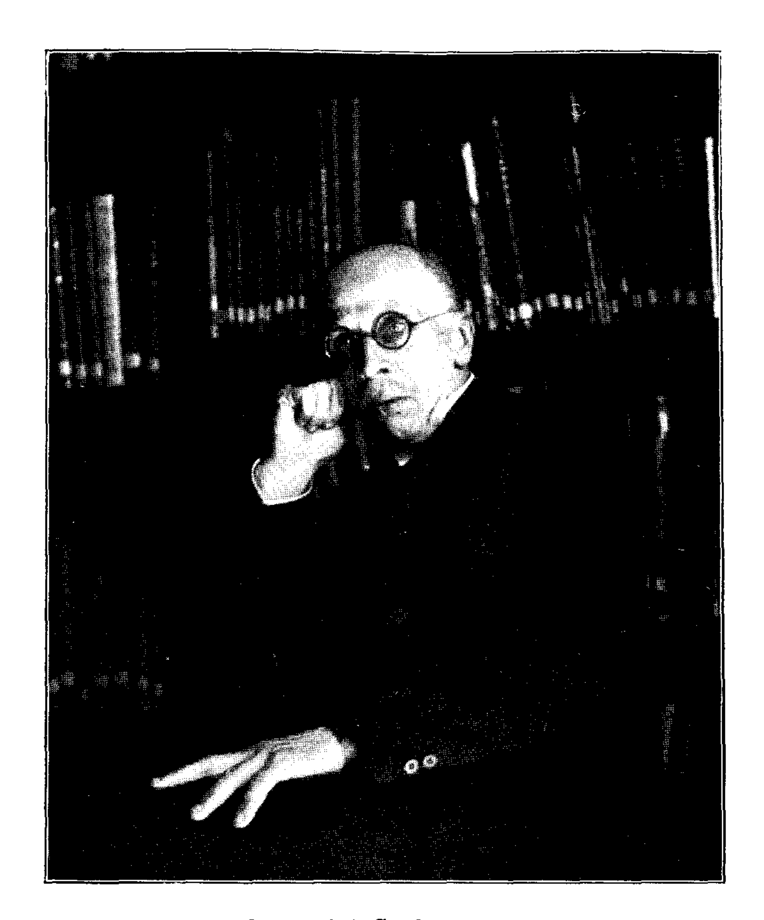
Das Leipziger Sinfonieorchester hat den Beweis geliefert, daß es möglich ist, Werke der Wiener Klassiker ohne Dirigenten auf hochstehende Weise sowie in getreuerer Übereinstimmung mit den Vorschriften des Autors zum Vortrag zu bringen, als es im Ganzen der Fall ist. Das beruht nun auch darauf, daß eben die Werke der klassischen Literatur derart in sich musikalisch sind, daß gebildete Orchestermusiker, so sie den inneren musikalischen Zusammenhang des Werkes erfaßt haben — und dies wurde durch den inneren Anschluß der Spieler sowie der selbstverständlich sehr zahlreichen Proben erreicht —, als selbständige, im Dienste des Kunstwerks stehende

Musiker vorgehen können. Nochmals sei an Kammermusikspiel erinnert. Das Ganze nahm sich wie ein zum Orchesterspiel erweitertes Kammermusikspiel aus, jeder spielte, als hätte er eine Solostimme vor sich, wobei aber alles persönlich Einseitige im Zusammenspiel sich aufhebt. Der Orchesterspieler wird, trotzdem er im Ganzen untertaucht, zum Einzelkünstler, der seine Kraft aus sich selbst und dem vorzutragenden Werke schöpft. Und hier stoßen wir auf einen Umstand, der mir vor allem wichtig erscheint: Es liegt eine menschliche und künstlerische Selbsterziehung in diesem dirigentenlosen Orchesterspiel, das wohl nicht leicht überschätzt werden kann. Der Orchestermusiker darf sich, wenn er es über sich bringt, in einer derart peinlichen und selbständigen Weise zu studieren, wie es hier der Fall gewesen war, ganz anders als Künstler fühlen wie früher; alle echte, auf selbstgebrachten Opfern beruhende Stärkung des Persönlichkeitsgefühls hat aber ihren tiefen menschlichen Wert. Wer will denn auch etwa leugnen, daß in Selbsterziehung eines der wichtigsten Güter des Menschen, des Künstlers noch im besonderen, zu erblicken ist! Ein derart sich selbst erziehendes Orchester arbeitet echten Dirigenten auch auf geradezu ideale Weise vor. Die Dirigenten brauchen auch, um diese Frage ebenfalls zu berühren, keineswegs zu fürchten, daß sie überflüssig werden; aus zahlreichen Gründen nicht, die kaum angeführt zu werden brauchen. So bezieht die ganze neuere Literatur — man denke an Liszts Forderungen — den Dirigenten als notwendig in sich, und ferner wird es nicht zahlreiche Orchester geben, die so viel Idealismus aufbringen wie das junge Leipziger Sinfonieorchester, daß sie sich außerhalb ihres Dienstes zu eigenen, doppelt anstrengenden Proben hinsetzen. Weiterhin denke man, um nur noch eines zu nennen, an ganz neue Werke, deren Stil den Orchestermusikern ganz fremd ist. Auch zur Begleitung eines Solisten bewährt sich das System nicht eigentlich. So feinfühlig das Orchester den Geiger Havemann im Violinkonzert begleitete, man merkte, daß der Solist nicht über die notwendige selbstvergessene Ruhe verfügte und sich etwa veranlaßt glaubte, stärkere Akzente zu geben als sie am Platze sind. Aber nichtsdestoweniger, es mußte wohl gerade heute, in einer Zeit maßloser Dirigentenüberschätzung, der Beweis geliefert werden, daß gerade Hauptwerke der klassischen Literatur — außer den genannten kam noch die mit größtem Schwung gespielte Egmont-Ouvertüre zum Vortrag —, Werke, mit denen die Dirigenten ihre größten Triumphe feiern, einwandfrei ohne sie gespielt werden können und die Meister, die noch von keinen ehrgeizigen modernen Dirigenten wußten, einen Vortrag, wie er am 30. April in der Leipziger Alberthalle geboten wurde, einer modernen Dirigenten-Ausdeutung in den meisten Fällen vorgezogen hätten.

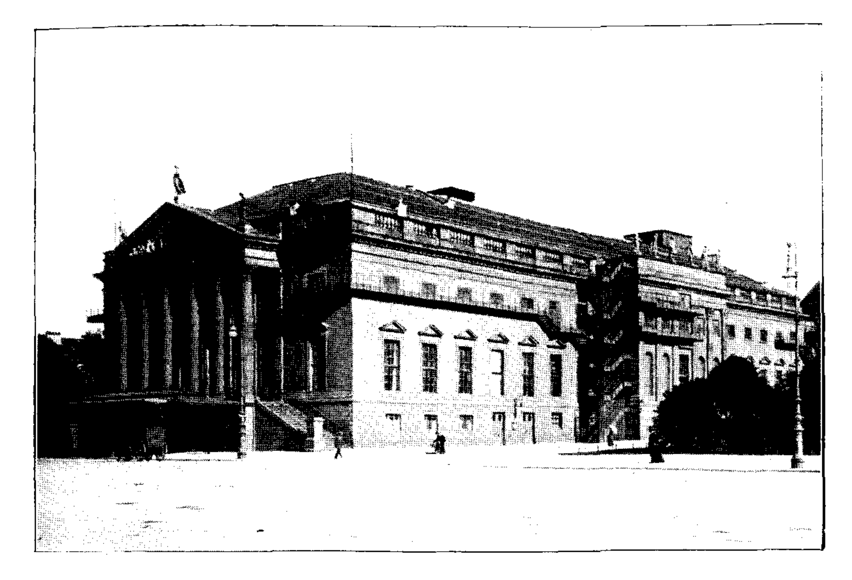
Unterrichtswesen

Hilfsmittel des Musikunterrichtes: Liederbücher. Die Neuordnung des Schulmusikunterrichtes hat eine fast unübersehbare Fülle von Neuerscheinungen mit sich gebracht, unter denen die Schulliederbücher an erster Stelle stehen. Bei der erst geringen praktischen Erfahrung auf dem größten Teile dieses Unterrichtsgebietes ist es selbstverständlich, daß viele Abschnitte dieser Liederbücher bei Neuauflagen gründlicher Umgestaltung bedürfen. Es ist deshalb vielleicht nicht zwecklos, einige allgemeine Gedanken zusammenzustellen, zu denen die Durchsicht einer großen Zahl von Liederbüchern führte.

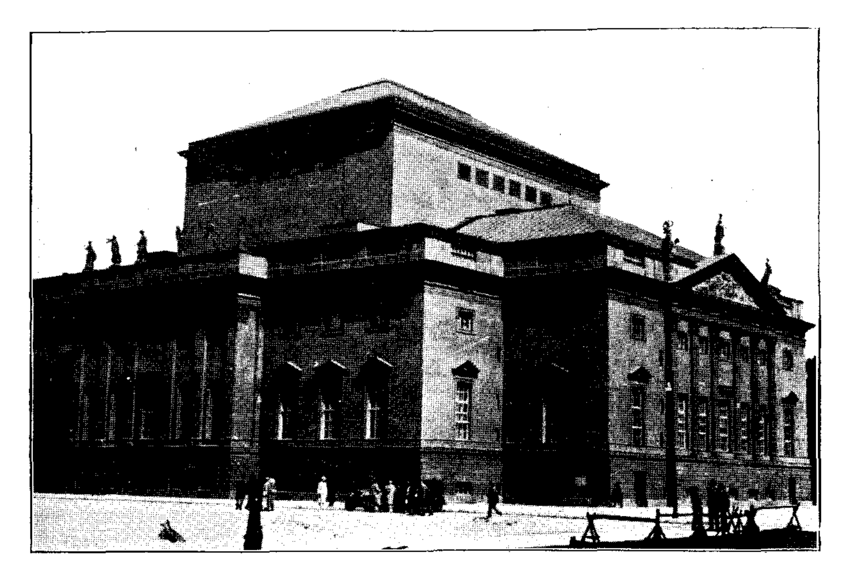
Bei der Zusammenstellung eines Schulbuches ist zunächst von Wichtigkeit die Bestimmung des Umfanges; das ist ein sozialpolitisches Problem: vom Umfang nämlich hängt der Preis ab. Der Umfang richtet sich nach der Stellung des Unterrichtes im Schulganzen und der Stundenzahl. Wer in der Praxis erlebt hat, wie schwierig es vielen Eltern fällt, die notwendigen Schulbücher zu Ostern anzuschaffen, wird diese Frage nicht als äußerlich und unwichtig abtun. Tatsächlich ist der Umfang und damit der Preis mancher Liederbücher, und besonders der Chorteile viel zu hoch. Man hat beim



Arnold Schering



Das Berliner Opernhaus vor dem Umbau



Das Berliner Opernhaus in seiner jetzigen Gestalt

Durchsehen der meisten nicht das Bewußtsein, daß die Verfasser bei jedem der aufgenommenen Stücke sich die Frage vorgelegt haben, zu welchem ganz bestimmten pädagogischen Zwecke das einzelne Stück dienen soll. Als ererbtes Gut schleppen viele noch Dinge minderer Güte (wie etwa von Bortniansky, Abt, Grell usw.) mit sich herum, die wirklich heute im Schulmusikunterricht keine Berechtigung mehr haben. Auch hat es keinen Sinn, zu viele gleichartige Stücke zu bringen, etwa sämtliche Gellert-Lieder von Beethoven in Chorbearbeitung, oder eine Oper und ein Oratorium zu Gunsten des andern zu bevorzugen. Vielfach finden sich eine große Zahl stilistisch und inhaltlich gleichartiger Stücke hintereinander. Und so wertvoll die Polyphonie für die Musikerziehung auch sei, manche Liederbücher übertreiben diesen Gesichtspunkt. Besonders die „polyphon" gesetzten Volkslieder, bei denen man die hübschen Grundmelodien vor krausen überwuchernden Begleitstimmen kaum mehr findet, nehmen vielfach zuviel Raum ein.

Auch bei Bearbeitungen, die bei Mädchen- wie Knabenanstalten häufig nicht zu umgehen sind, wird vielfach nicht das nötige Maß von Feingefühl bekundet. Was soll z. B. Beethovens „Rasch tritt der Tod den Menschen an" in einer Bearbeitung für Frauenstimmen; wesentlich für den Klang sind doch hier die Männerstimmen. Auch „Lützows wilde Jagd" von Weber scheint mir in der Bearbeitung für Frauenstimmen sehr gut entbehrlich. Bei scharfer Diskussion der Wichtigkeit und Zweckmäßigkeit jedes Stückes würde sich so viel Platz gewinnen lassen. Und das ist sehr notwendig.

Denn den Vorschriften der Richtlinien entsprechend hat der Musikunterricht auch die Instrumentalmusik in weitem Maße zu berücksichtigen, er hat musikgeschichtliche Entwicklungszüge zu geben und das Verständnis größerer Werke vorzubereiten. Dazu leisten die meisten der bisherigen Liederbücher nur wenig. Einige geben als „Vergleichslieder" Texte in mehrfachen Kompositionen, und geben von der Seite wenigstens Anlaß zu geschichtlichen und ästhetischen Besprechungen. Das ist aber fast alles; denn mit den vielfach gegebenen musikgeschichtlichen Anhängen usw. kann ich mich nicht befreunden. Es ist nicht möglich, auf 10 oder 20 oder auch 40 Seiten eine einigermaßen einwandfreie Darstellung der Musikgeschichte und Musiklehre zu geben, die für Schüler verständlich ist. Anderseits hat der Musikunterricht auch nicht die Zeit, alle solche Dinge ausführlich mündlich zu behandeln, und so Irrtümer beim Gebrauch solcher kurzen Zusammenfassungen unmöglich zu machen. Da empfehlen sich schon eher kurze Geschichtstabellen. Denn was der Schüler aus der Musiklehre und der Formenlehre nötig hat, muß der Unterricht durch stete Wiederholung sowieso erarbeiten. Bei Liedern bringen die Lehrmittel vielfach nur die Singstimme. Bei Volksliedern und ähnlichen ist das unbedenklich. Einige setzen Violinbegleitungen dazu; das Liederbuch von Dahlke hat sogar ein besonderes Heft mit Begleitung von über 50 Liedern für 2—3 Geigen, das sicherlich vielen Gebrauch finden wird. Bei Kunstliedern dürfte es aber verfehlt sein, Originalklavierbegleitungen auszulassen. Was soll und kann z. B. die Singstimme zum „Erlkönig" von Schubert dem Schüler sagen; ein ganz Wesentliches des Inhalts steckt doch in der Klavierstimme. Also lieber wenige Lieder mit Klavier, wenn nur jedes ein Wesentliches für den Unterricht bietet, als viele ohne Klavier. Für die Einführung in die Instrumentalmusik bringen alle Bücher so gut wie nichts, höchstens ein Partiturbeispiel von wenigen Takten. Durch scharfes kritisches Sichten im Sinne des bisher Ausgeführten müßte unbedingt Platz gewonnen werden für ein größeres Partiturbeispiel aus jeder Hauptepoche (etwa eines Concerto-grosso-Satzes, eines klassischen Sinfoniesatzes usw.). Nicht zu umfangreiche und doch in jeder Hinsicht bezeichnende Beispiele sind hier aus der Musikliteratur leicht zu finden. Für die Geschichte der Musik und der Kultur läßt sich im Unterricht aus derartigen Betrachtungen vieles gewinnen.

Zum Schluß seien einige Schulliederbücher, die der Redaktion vorgelegen haben, nach Verfasser und Verleger angeführt. Eine ausführliche Einzelbesprechung dürfte

wenig Zweck haben. Wer ein neues Liederbuch in seinem Unterricht einführen will, wird doch ohne eingehende Einzelprüfung nicht vorgehen; dazu können die hier angeführten Gedanken mit als Richtlinien dienen.

E. Dahlke: Das deutsche Lied (G. D. Baedeker, Essen).

W. Hastung & H. Löbmann: Singen und Klingen (Trowitzsch & Sohn, Berlin) für Lyzeen und Höhere Mädchenschulen.

H. Heinrichs & E. Pfusch: Frisch gesungen (Carl Meyer (Gustav Prior), Hannover) für Knabenschulen.

W. Herrmann & F. Wagner: Schulgesangbuch (Vieweg, Berlin-Lichterfelde).

J. Jacobi: Jugendlust (L. Schwann, Düsseldorf).

O. Kirmse, H. Meißner, E. Reisse, Th. Salzmann, F. Stang, H. Wahls: Liederbuch für höhere Schulen (Dieterischsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig).

G. Kühn & E. Bauer: Liederbuch (Quelle & Meyer, Leipzig) für Mädchenanstalten.

W. Kühn & F. Haupt: Deutsche Tonkunst (M. Schauenburg, Lahr in Baden).

Liederbuch für deutsche Schulen, hsg. von Mitgliedern des Bremischen Lehrervereins (G. Winters Buchhandlung F. Quelle Nachf., Bremen).

P. Manderscheid: Liederbuch für Lyceen und Mädchen-Mittelschulen (L. Schwann, Düsseldorf).

W. Meister: Klingende Welt (M. Diesterweg, Frankfurt am Main).

Sind keine besondern Angaben gemacht, so haben die Bücher Ausgaben oder Teile für alle Schulgattungen. Dr. Paul Mies-Köln.

Richard Wagners Nibelungenringerl

Harmlose Schnadahüpf'ln für drei Tage und einen Vorabend

Von v. Miris (Schluß.)

Zweiter Tag

Siegfried

Erster Aufzug

Wenn blauer Himmi is
G'spürt ma(n) koan Reg'n;
Wer net im „Siegfried" is gwen
Hat no nix g'sehg'n.

Kamm geht der Fürhang auf,
Kimmt scho a Bär —
Dees is 's erste Viech —
's kemma no mehr.

Mime, der nette Zwerg,
Buckelt und krumm,
Jammert in ei'm furt und
Woaß net warum.

Siegfried is schreckli grob,
Schimpft wie net g'scheit.
No, i hab nix dageg'n,
's vergeht do die Zeit.

Wer sei' Herr Vater is,
Fragt er den Zwerg.
Dees is a Frag', da steht
Mancher am Berg.

Lang dischkurieren s', z'letzt
Reißt der Siegfried aus.
Da kimmt zum Glück der
Wotan ins Haus.

Und weil eahm die Langweil'
Macht soviel Plag',
Spielt er mit'n Zwergerl
„Antwort und Frag'.

„Wer 's Fürchten net kennt,"
Sagt er und geht,
„Der schmiedet den Notung,
An anderer net."

Siegfried, der fürcht' si(ch) net,
Dideldumdei!
Haut mit 'n Notung
An Amboß entzwei.

Zweiter Aufzug

's G'schirr machen d'Hafner
Und der Drach, der hoaßt Fafner
In der Neidhöhlen drunt',
Weil er koan nix vergunnt.

Der Siegfried dersticht ihn,
Damit do was g'schicht
Und wascht si(ch) gemüatli mit
Drachenbluat G'sicht.

Was d'Vögerl singa, iazt
Der Siegfried versteht.

No, i hab nix dagegen, aba
I versteh's net.

Mime, der Zwerg, der
Miserablige Tropf,
Brächt' gern an Siegfried um,
Aba 's kost eahm an Kopf.

Zum Glück fliagt as Vögerl
An Siegfried davo;
Wenn dees net g'schehgn waar,
Da singet er no.

Dritter Aufzug

Der Wotan weckt d' Erda —
An[26]) alte Liebe is sie —
„Wali", sagt er, „unser Hilderl,
Die macht a guati Partie!"

Kamm is die Erda weg —
Was will ma(n) mehr? —
Bringt's Vögerl an Siegfried
Scho wieder daher.

Der Wotan versperrt eahm den Weg;
Doch Siegfried haut den Speer
Eahm frech aus der Hand:
Geht keck durchs Feuermeer.

Wie schrickt er aba z'samm,
Als mit Panzer und Schild
Unterm Tannabam er siecht
Schlafen Brünnhild!

Wie s' iazt der Siegfried weckt
Mit an langmächtigen Schmatz,[27])
Glei werd s' wach — schaugt 'n o
Und werd sei' Schatz.

Sie busseln si(ch) und singa —
Das glückliche Paar!
Und zum Glück fallt der Fürhang,
Sunst wäret[28]) 's net gar.

Dritter Tag

Götterdämmerung

Vorspiel

Die Nornen, die spinnen
Und singen so schön,
I glaab[29]), daß s' die Hälft davo
Selbst net versteh'n.

Von Eschen und Tannen —
Dees is a Musik!
Zum Glück, daß auf amoi
Entzwei reißt der Strick.

Iazt fahr'n s' zu der Muatter:
„Unser Wissen is gar".
Wenn s' nix G'scheiters net g'wüßt hab'n,
So hat 's net viel G'fahr.

Aus 'n Stoahäusl[30]) kemma
Brünnhild und ihr Bua.
Er möcht' wieder furt. Am
Süßholzraspeln hat er gnua.

Er steckt ihr das Ringerl
Zum Abschied an d' Hand,
Sie gibt eahm dafür
Ihra Leibroß zum Pfand.

I wollt nur, daß der Grane
A Baßstimmerl hätt',
Dees gebat[31]) zum Abschied a
Int'ressantes Terzett.

Erster Aufzug

In der Gibichenhalle
Am Ufer des Rhein
Da sitzt der Gunther
Und schaugt trauri drein.

Er hätt' gern a Gattin,
Sei' Schwester gern an Mo.
Nix Faders, als wenn ma möcht'
Und net heirat'n ko.

---

[26]) eine [27]) Kuß [28]) würde [29]) glaube [30]) Steinhäusl [31]) gäbe

„Die Jungfer Brünnhilde
Die waar[32]) scho ganz recht,
Wenn s' nur wer aus 'n Feuer
Dir rausholen möcht'!

Der Siegfried der tuat 's scho,"
So moant der grimm Hag'n,
„Und du muaßt eahm dafür halt
Dei Schwester otrag'n!"

Die Schwester Gutrune
Is natürli dabei;
Denn lieber als koaner
Waar'n dera[33]) glei drei.

Und wie s' so überleg'n
Wie ma 's fangt o,
Da kimmt mit sein Hörndl
Der richtige Mo.

Und kamm is der Siegfried
In der Gibichenhall'n,
Geht er der Gutrune
Scho g'höri(g) in d' Fall'n.

An Liebestrank mischt s' eahm,
Er trinkt 'n aus dem Horn —
Mit Hörner is mancher scho
Gesiegfriedelt wor'n.

Verwandlung

Vorm Stoahäusl sitzt die
Brünnhilde und lauscht,
Da kimmt die Waltraute
Vom Wald füri[34]) g'rauscht.

Sie hat 's eili, wie 's g'wöhnli
Die Frau'nzimmer ham —
Und klagt: „In Walhalla
Da geht nix mehr z'samm!

Den Wotan freut nix mehr,
Weil er di(ch) nimmer hat!
Es schmeckt eahm koa Wildbret
Und koa Äpfelsalat.

(D)as Welteschenholz, so
An etliche Ster,
Hat er aufklaftern lass'n
Um an Göttersaal her.

'as Nibelungenringerl,
Dees liegt eahm im Mag'n

Und in Rhein sollst d' 's werfen,
Dees laßt er da[35]) sag'n."

Die Brünnhilde, die mag net —
So san d' Weiber halt —
Und den Ring laßt s' net her,
Weil er ihr so guat g'fallt.

D' Waltraut' is weg. Da
Bricht durch das Feuer
Mit dem Tarnhelm bedeckt
Siegfried als Freier.

Und richti, der Schlankl
Hat 'n Gunther sei' G'stalt.
Weil sie 's Ringerl net hergibt,
Nimmt er ihr's mit Gewalt.

Iazt ko s' nix mehr macha,
Muaß Frau Guntherin wer'n;
Das Schwert kann 's bezeugen,
's g'schiecht alles in Ehr'n.

Zweiter Aufzug

In der Gibichenhalle,
Im Dunkel der Nacht,
Sitzt der Hagen und schlaft;
Denn er is auf der Wacht.

Der Alberich, sei' Vater,
Der 's Rheingold hat g'stohl'n,
Möcht' 's Ringerl wieder hab'n
Und der Hagen soll 's hol'n.

Iazt kimmt die Brünnhilde
Als Gunthers Gemahl

Und trifft die Gutrune —
Dees gibt an Skandal.

Es werd ihr glei übi[36]),
Wie an Ring sie erschaut,
„O Siegfried, Du Spitzbua!" so
Schreit sie ganz laut.

D'rum wer da als Gatte
Net sein will erkannt,
Der tragt, wenn er g'scheit is,
Koan Ring an der Hand.

[32]) wäre [33]) dieser [34]) hervor [35]) dir [36]) übel

Umsonst schwört der Siegfried,
Daß er unschuldi wär' —
Die Brünnhilde is rasend,
Sie glaabt[37]) eahm nix mehr.

Den Siegfried verratet
Die eigene Frau.
Die schwachen Seiten der Männer
Kennan d' Weiber genau.

Der Gunther is aa wild,
Es ärgert 'n 's Horn.
„Er falle!" so ruafen s' —
„Er falle!" voll Zorn.

Wenn s'n Fürhang tät'n moana[38])
Statt dem arma Siegfried,
„Er falle" ruafat alles
Von Herz'n gern mit.

Dritter Aufzug

A Jagd is. Der Siegfried
Fehlt d' Hasen und d' Schwein,
Da pfeift er auf 's Schießen
Bad't liaber im Rhein.

Do(ch) Rheintöchter kemma
Und warnana[39]) sehr,
Sie möchten 'as Ringerl,
Dees gibt er net her.

Zum Essen werd iazt blasen
Und beim Jagddiner
Steigt 'n Siegfried der Wein in Kopf
Huiradihe!

„Ja, ja, die Brünnhilde,
Die war aa mei Schatz!"
Sunst hätt' er 's verschwieg'n,
Der Wein, der verrat 's.

Dem Hagen werd endli(ch)
Zu stark der Tabak.
Er sticht ihn als Rächer
Des Meineids ins Gnack[40]).

So a Stich — sollt ma moana
Da is 's aus mit 'n G'sang,
Aba g'stocha aa singt no
Der Siegfried hübsch lang.

Die Leich' bringt der Hag'n
Der Gutrun ins Haus.
Als Beute bitt' er sich
'as Goldringerl aus.

Der Gunther, der mag net —
Und das End von der G'schicht'
Is, daß aa der Gunther der
Hagen dasticht.

Den Ring möcht' der Hag'n,
Der Giftnickel der,
Do(ch) als Leichnam aa gibt 'n
Der Siegfried net her.

Es laßt die Brünhilde
An Scheiterhauf'n schürn.
Die Leichenverbrennung
Will s' a bissel probir'n.

Der Ring mit der Aschen
Soll kemma in 'n Rhein.
„Ja selig", so singt sie
„Macht Liebe allein."

Kamm is sie verbrennt, und
Was will ma no(ch) mehr,
Da wälzt seine Fluten
Der Rhein d'rüber her.

Der Hag'n um 'n Ring
Mit die Rheintöchter rauft;
Aba die könna schwimma —
Und der Hag'n dasauft.

Koa Götter, koa Menschen,
Nur Rheintöchter mehr!
Und koa Ring auf der Welt hat
Soviel kost't wie der*). —

[37]) glaubt [38]) meinen [39]) warnen ihn [40]) Genick

*) Die außerordentlichen Ausgaben für die erste Aufführung des „Rheingold" in München (22. Sept. 1869) betrugen 21109 Gulden, der „Walküre" (26. Juni 1870) 41500 Gulden.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Unter den Neuheiten des ausklingenden Konzerthalbjahres beschäftigt das Klavierkonzert Bela Bartoks — der Komponist brachte es mit der Staatsopernkapelle in deren 7. Sinfoniekonzert unter Erich Kleiber zur Berliner Erstaufführung — wegen seines seltsamen Stils unsere Aufmerksamkeit. Das Werk ist eines der merkwürdigsten Beispiele dafür, wie ein Komponist trotz intensivster Vertiefung in volkstümliches Musikgut — Bartok hat nicht weniger als 2700 ungarische Volksmelodien erforscht und gesammelt — im Laufe seiner Entwicklung zu einem völlig abwegigen, geradezu ohrenfeindlichen Stil gelangen kann. Bartok ist darin das denkbar krasseste Widerspiel zu Anton Dvorak, dessen von Unmittelbarkeit und Frische strotzende Musik Kraft und Leben der Verwurzelung im Heimatboden verdankt. Nun ist allerdings zu berücksichtigen, daß Bartok im Gegensatz zu Anton Dvorak sich in sehr alte, vielfach auf Pentatonik gegründete, in Melodie, Harmonik und Rhythmus höchst ungebundene Bauernlieder und -weisen vertieft hat und aus ihnen Anregungen zur Entwicklung eines höchst individuellen, ja eigenbrötlerischen Stils gewonnen hat. Das Ergebnis dieser abseits jeder Natürlichkeit verlaufenden langen Entwicklung ist ein dissonanzengespicktes Klavierkonzert, das jeden gerade gewachsenen musikalischen Gedanken ausschaltet. Das einzige musikalische Element, das Bartok noch beibehält, oder vielmehr auf das intensivste ausprägt, ist der Rhythmus. Er ist aber von ungeheurer Kompliziertheit und verliert sich im Finale in eine Art mechanisch wirkenden Gehämmers. Von besonders auffallender Sterilität ist das Andante, in dem das Schlagzeug, von Bläsern begleitet, unter dem Schweigen der Streichinstrumente solistisch verwertet wird, während das Klavier zeitweise zur Rolle eines Schlaginstruments herabsinkt. Der Eindruck des Konzertes war angesichts des tiefen Ernstes, der sich in der künstlerischen Persönlichkeit Bela Bartoks ausprägt, geradezu tragisch. Man fühlte, daß sich hier ein hochstrebender Geist auf Irrwege verloren hat, die von lebendiger Musik weitab führen.

Befremdet an dem Klavierkonzert Bartoks (das übrigens in seiner rhythmischen Kompliziertheit an die Dirigiergewandtheit und Geistesgegenwart Erich Kleibers ungewöhnliche Anforderungen stellte) die Unnatur des Stils, so zeigt Erwin Schulhoffs „Erste Sinfonie" (Uraufführung im gleichen Konzert der Staatsopernkapelle) stilistische Zwiespältigkeit. Es handelt sich um ein aus vier zusammenhängenden Teilen bestehendes, einsätziges Musikantenstück, das durch ein der Trompete anvertrautes, in allen Teilen wiederkehrendes Thema zu einer Art von Einheit geführt wird. Die thematischen Gedanken und ihre lose Gestaltung reichen jedoch höchstens für eine Suite aus. Das anspruchsvolle, teils raffinierte, teils lärmende, instrumentale Gewand, in das Schulhoff sein Werk gekleidet hat, steht in keinem Verhältnis zu dem Gedankengehalt dieser skrupellos hingehauenen, schmissigen „Sinfonie".

Die Stilfrage aufzurollen, gibt desgleichen Erich Wolfgang Korngolds Oper „Heliane" — sie wurde in der Städtischen Oper in einer musikalisch vortrefflichen Erstaufführung unter Bruno Walter geboten — Veranlassung. Das im ausgesprochenen Sinne eklektische Werk Korngolds steht, ungeachtet aller Einwendungen, die man wegen seines Mangels an Eigenart und wegen seines Textbuches, eines Produktes beherzter Routine, nicht dichterischer Anschauung, erheben muß, ungleich höher, als das Werk Schulhoffs. Eines näheren Eingehens auf die Oper Korngolds bedarf es an dieser Stelle nicht, nachdem sie gelegentlich ihrer Wiener Aufführung durch Emil Petschnig bereits gewürdigt worden ist. Die Berliner Inszenierung (Karlheinz Martin) war insofern wenig glücklich, als sie in ihrem Realismus den Eindruck eines handfesten Mysteriums noch unterstrich. Über Puccinis „ Triptychon" — die drei in ihm vereinigten Stücke gingen in der Staatsoper am Platz der Republik unter Alexander von Zemlinskys elastischer und temperamentvoller Leitung in Szene — darf der Bericht zur Tagesordnung übergehen, da die beiden Rahmenwerke „Der Mantel" und „Gianni Schicchi" in Berlin aus früheren Aufführungen bereits bekannt sind, während „Schwester Angelica",

das für Berlin neue Stück, als eines der schwächsten Werke aus der Feder Puccinis ein näheres Eingehen nicht lohnt.

Die Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden bedeutete ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der Berliner Oper (28. April). Der Umbau ist bekanntlich, namentlich auch wegen der im Verlauf der Arbeit auf etwa 12 Millionen anwachsenden Kosten, mit Recht angefochten worden. Die Hauptsorge einer Verschlechterung der Akustik hat sich glücklicherweise als unbegründet erwiesen. Auf die architektonischen Veränderungen des Erweiterungsbaues einzugehen, ist hier nicht der Ort. (Die gefürchteten Verunstaltungen sind glücklicherweise nicht eingetroffen.) Die Eröffnungsvorstellung unter der musikalischen Leitung Kleibers — man hatte sinnvoll „Die Zauberflöte" gewählt — teilte das Schicksal der meisten, von Sensation umwitterten Festvorstellungen. Sie stand unter keinem glücklichen Stern. Einige der bedeutendsten Sänger sagten im letzten Augenblick ab. Der Ersatz war unzureichend. Dagegen trug die zweite Vorstellung: Die Meistersinger, unter Leo Blechs Leitung, wahrhaft festlichen Charakter.

Berlin kam in diesen Wochen aus den Festlichkeiten nicht heraus. Siegfried Ochs' 70. Geburtstag wurde durch eine intime Feier eingeleitet, die der Chor der Hochschule veranstaltete. Ihr Verlauf in Ernst und Humor („Ochs, Ochs, was verfolgst Du mich?") bewies, wie herzlich das Verhältnis zwischen dem Chor und seinem Dirigenten ist. Das Festkonzert — es brachte unter der Leitung Prof. Prüwers den Chor „Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte" aus Bachs Geburtstagskantate „Schleicht, spielende Wellen" (1734) und sein dramma per musica „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten (1725), für die festliche Gelegenheit von Oswald Buchholz bearbeitet und textiert, sowie eine Gruppe von Volksliedern, die Siegfried Ochs in seiner bekannten, effektvollen Art gesetzt hat und selbst dirigierte — war mir leider nicht zugänglich.

Weiter im Festkapitel! Ein Konzert der Staatskapelle zur Feier des 25jährigen Bestehens der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" und zu Ehren des Berliner Kongresses der „Confédération internationale des sociètès d'auteurs et compositeurs" unter der Leitung von Richard Strauß bescherte den Hörern als charakteristischste Gabe die authentische Interpretation der Sinfonia domestica. Strauß wurde auf das lebhafteste gefeiert. Eine Straußwoche der Opernhäuser schloß sich an. Es gingen unter seiner Leitung „Salome", „Der Rosenkavalier", „Elektra" und „Ariadne auf Naxos" in Szene.

Wenn wir zum Schluß dieses Berichts auf einige reproduzierende Künstler hinweisen, die im Laufe des vergangenen Konzertwinters in Berlin hervorgetreten sind, so haben die bisher unbekannten, verheißungsvollen Talente, oder solche, deren Namen zwar schon bekannt sind, die aber eine ungewöhnliche Aufwärtsentwicklung zeigen, das Vorrecht. Von berühmten Künstlern seien einige aus besonderem Anlaß erwähnt.

Unter den jungen Pianistinnen, welche die Aufmerksamkeit erregten, ist Jeanne Marie Darré, eine Schülerin Dohnanyis, hervorzuheben. Ihr Spiel rechtfertigt in seiner Vereinigung von hervorragender Technik, Rasse und Eigenart starke Hoffnungen. Rudolf Serkin und Lubka Kolessa sind bereits von jungem Ruhm umstrahlt. Die Noblesse und Feinheit ihres Spiels weisen ihnen einen besonderen Platz unter den Mitstrebenden zu. Bei aller Verschiedenheit im übrigen sind sie in einem Entscheidenden einander ähnlich: Klavierspiel bedeutet ihnen eine Kunst des Gesanges. Die Grenzen des Instruments, heute so oft gesprengt, sind ihnen heilig. Zu den echten Klaviertalenten, deren Entwicklung wir mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen, gehört auch der junge temperamentvolle Ungar Ludwig Kentner.

Wir durchmessen von der jungen Generation bis zu Wladimir v. Pachmann, dem Nestor unter den Klavierspielern, einen Zeitraum von fast 60 Jahren. Der 81jährige, ehrwürdige Künstler hat nach langer Abwesenheit Berlin durch sein stilvolles, zartes Chopinspiel entzückt. Das mache dem alten Herrn (der übrigens immer noch ein Konzertredner von vielen Graden ist) ein Anderer nach! Wiedergekehrt ist auch ein anderer berühmter Künstler, den die politischen Verhältnisse 15 Jahre lang der Reichshauptstadt ferngehalten haben: Henry Marteau, der Geiger. Wenn er sich auch die Elastizität des Spiels nicht in vollem Maße bewahrt hat,

so gibt er doch musikalisch und technisch noch so viel, daß die lebhafte Aufnahme, die er in Berlin fand, vollkommen berechtigt erscheint. Noch ein dritter großer „Revenant" eroberte die Herzen der Berliner aufs neue: Pablo Casals, der unvergleichliche Cellomeister. Sein technisch vollendetes, ätherklares Spiel sucht an Musikalität seinesgleichen.

Es ist nur billig, daß das Kapitel der Gipfelleistungen, das wir mit Pablo Casals gestreift haben, in die Namen Maria Ivogün und Karl Erb ausklingt. Besinnen wir uns auf die beglückendsten Eindrücke, die uns der Konzertwinter beschert hat, so leuchten neben dem Namen Wilhelm Furtwänglers die Namen dieses Künstlerpaares auf: ihre, den schönsten Liedern Franz Schuberts gewidmeten Vormittagskonzerte, mit Michael Raucheisen am Flügel, sind uns als reinste, erhebendste Huldigung an den Genius des deutschen Liedes unaustilgbar in die Erinnerung gegraben.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Konzerte. Gesellschaft der Musikfreunde: Max Springers III. Sinfonie (Uraufführung). Vier in der tradionellen Form gehaltene ebenmäßige Sätze, klar in der thematisch-kontrastierenden Gliederung, Polyphonie und Harmonik; in mancher Wendung Brucknerische Einflüsse nicht verleugnend. Am interessantesten vielleicht das Eingangs-Allegro, das aus unscheinbaren Ansätzen bis zum Schlusse bedeutend emporwächst. Das Ländlerscherzo mit zwei Trios, das den Streichern eine wichtige Rolle zuweisende Adagio und das lebhafte, klangfreudige Finale schließen sich ebenbürtig an, so daß ein durchaus gediegener Eindruck zurückbleibt. Hier wie in der darauffolgenden Sinfonie „Aus der neuen Welt" v. A. Dvorak, erwies sich Rob. Heger neuerdings als Orchesterleiter von ungewöhnlichen Eigenschaften.

Ein „Finnischer Abend" und darin bes. Järnefeldts Einakter „Der Tod" mit Musik von Sibelius, sowie Tennyson-R. Strauß' „Enoch Arden" vermittelten aufwühlendste Eindrücke, wie sie Schreiber dieser Zeilen seit J. Kainz glänzendsten dramatischen und rezitatorischen Darbietungen nicht mehr erlebte. Eindrücke, vor denen die technischen und sportlichen Sensationen der letzten Jahre in nichts zerrinnen. Ein vom wärmsten Humor bis zu härtester Tragik reichende Stufenleiter des Ausdrucks, unterstützt durch ein ungemein farbiges Organ und tiefinnerstes Miterleben des Gesprochenen bilden ein Ensemble, das verdiente, in allen Ländern deutscher Zunge gehört und gewürdigt bzw. einer ersten Bühne verpflichtet zu werden. Wer aber kennt diese hervorragende Kraft, Frau Ellen Reichwein, deren außerdem musikalische Fähigkeiten sie für das Melodram geradezu prädestinieren, und durch welche der reizvolle, künstlerische Zwiespalt dieser Gattung in eine widerspruchslose Einheit aufgelöst wird? Ihr Gatte, Leopold Reichwein, begleitete feinfühlig alle Stimmungen ausschöpfend, am Flügel.

Ein von vier jungen Wiener Tonsetzern veranstalteter Kompositionsabend vermittelte die Bekanntschaft mit einer C-dur-Violinsonate, die bei orientalischer Färbung ihrer Motive im Variationen- und Schlußsatze durch Besonderheit der Faktur eine starke Talentprobe ihres Verfassers I. Brandmann war. Auch Adalb. Skociés knappgefügtes Klaviertrio sucht und findet schon eigene Wege, während H. Zimmers gutgearbeitetes Streichquartett und W. Tschoepes Lieder sich mehr auf der Linie des Gewohnten bereits Bewährten bewegen. Die diversen Mitwirkenden bemühten sich mit Erfolg um die möglichst einwandfreie Wiedergabe der Werke.

Im zweiten diesjährigen Kompositionskonzerte Rich. Maux hörte man in der technisch bewundernswerten, durchgeistigten Interpretation durch Kammersänger A. Boruttau am Neuem aus M. Hesses „Italienischer Reise" mehrere „Venezianische Gondelgespräche", die einen erstaunlichen Fortschritt ihres Urhebers bedeuten, sowohl hinsichtlich Gestaltungskraft als Prägnanz der Erfindung. Nicht wenig dürfte auch die Eigenart der Dichtung dazu beigetragen haben. Das 3., 5. und 6. der umfangreichen und schwierigen Stücke wird bei ähnlicher Wiedergabe wohl nirgends seine Wirkung verfehlen.

Von größeren Veranstaltungen mit bekanntem Programm aus der in den letzten Zügen

liegenden Saison seien registriert: Bachs Johannispassion mit W. Furtwängler, die Matthäuspassion von P. v. Klenau dirigiert, Brahms „Deutsches Requiem", vom Opernchor unter Frz. Schalk gebracht. Besonders hervorgehoben werden muß aber das „dreiabendliche Operngastspiel der Kölner Oper (Jul. Cäsar, Pelleas und Melisande, Cosi fan tutte) und das Haydn, Mozart und Bruckner als Vortragsfolge umfassende, von H. Abendroth geleitete Konzert des Gürzenich-Orchesters, welche treffliche Veranstaltungen beim Wiener Publikum die herzlichste Aufnahme fanden.

Um den hiesigen Musikbetrieb restlos zu kennzeichnen, wäre es unrecht, die wie Pilze aus der Erde schießenden, mit mehr oder weniger Können und Geschmack verfertigten „Dreimäderlhaus"-Nachfolger zu verschweigen, von denen sich Autoren und Schauhäuser (sogar ein Zirkus ist darunter!) im Schubertjahre Erfolg und klingenden Lohn versprechen: Das triftigste Plädoyer dafür, daß bei der beabsichtigten Änderung des deutschen und österreichischen Urheberrechtsgesetzes nach tschechischem Vorbilde ein Paragraph zum moralischen Schutze geistiger Werte vor dem Zugriff skrupelloser Geschäftemacher auch nach Ablauf der 50 jährigen Frist aufgenommen werde.

Und noch eine seiner unerquicklichen Eigenschaften, die üppig wuchernde Freunderlwirtschaft soll heute einmal durch einen besonders krassen Fall beleuchtet werden. Bei dem von der „Volkszeitung" ausgeschriebenen Wettbewerb für die Vertonung eines bestimmten Textes als Männerchor a cappella wurde der 1. Preis (in der für die gestellte Aufgabe ganz unverhältnismäßigen Höhe von 1500 Schilling) der Komposition des Ehrenchormeisters des Schubertbundes, Adolf Kirchl, zuerkannt. Über welche Farce allenthalben und mit Recht größte Entrüstung in musikalischen Kreisen herrschte, denn es ist schwer vorstellbar, daß es unter den 1200 Einsendungen eine noch abgestandenere Liedertafelei mit Deklamationsfehlern und arger Verkennung der poetischen Intention gegeben haben könnte. Die Preisrichter haben selbst anerkannt, daß sehr viel Schönes und Wertvolles geschaffen wurde, darunter sicherlich auch, der Konkurrenzbedingung entsprechend, schlicht Volkstümliches. Adolf Kirchl sollte aber zu seinem 70. Geburtstage eine — verdiente — Ehrengabe erhalten, und so war man, statt daß die Gesangvereine in ihre Taschen griffen, mit fremdem Gelde und auf Kosten von Talenten generös. Die von fern und nah zum Sängerbundesfeste herbeiströmenden Teilnehmer werden einen schönen Begriff von österreichischer Kunst und Urteilsfähigkeit erhalten, wenn ihnen dieser Chor als schöpferische Elite vorgeführt wird. Solchem Odium muß daher schon heute begegnet werden. Die Herren aber, die kein Bedenken trugen, sich und unsere „Musikstadt" vor aller Welt bloß zu stellen, sind die Herren Chormeister Prof. K. Luze, Prof. K. Führich und Prof. H. Wagner-Schönkirch.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Über Schuberts strophische Ballade: „Der Gott und die Bajadere" handelt der Leitartikel dieses Heftes. Das Lied „Über die Heide" ist den eben erschienenen Heften 3/4 der im Steingräber-Verlag von Bernhard Engelke herausgegebenen Sammlung der schottischen und walisischen Volkslieder von J. Haydn entnommen. Wir haben im Juli-Augustheft des vorigen Jahres schon einmal eine Probe dieser herrlichen Sammlung gegeben und dabei mitgeteilt, daß Engelke einen Teil der vielfach unmöglichen Texte sehr treffend durch Texte von Löns ersetzt habe. Hier nun ein Beispiel. Jeder wird sich darüber freuen, wie eng sich das schöne Gedicht von Löns mit der großen, klagenden Hochlandsweise vermählt hat. Übrigens können alle diese Lieder auch mit Weglassung der beiden Streichinstrumente musiziert werden.

Als erstes Bild bringen wir ein solches von Arnold Schering, dem nunmehrigen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Berlin und Nachfolger Hermann Aberts. Scherings Verdienste um die Musikwissenschaft sind bedeutend. Durch seine zahlreichen Ausgaben alter Musik wie durch seine Schrift: „Musikalische Bildung und Erziehung" ist er aber auch für das eigentliche Musikleben bedeutungsvoll geworden, wie er auch als Bachforscher und als Herausgeber des Bach-Jahrbuchs in breite Musikkreise gedrungen ist. Daß er vor über zwanzig Jahren auch einmal unsere Zeitschrift herausgegeben hat, wird unseren älteren Lesern noch in bester Erinnerung sein.

Unsere zwei weiteren Bilder zeigen das frühere und das jetzige Berliner Opernhaus, das erstere allerdings nicht mehr in seiner Reinheit, sondern in seiner, noch vor dem Krieg vorgenommenen teilweisen Verschandelung. Der neue Bau, der so viel berechtigtes Aufsehen erregte, hat mit dem ehemaligen, klassisch schönen Bau nur wenig mehr zu tun, man steht dem Ganzen wie einem unserer heutigen modernen Theaterbauten gegenüber.

Neuerscheinungen

Dr. Kurt Taut: Die Anfänge der Jagdmusik. Mit 38 Illustrationen u. einem Notenanhang. 8°, 190 S. Erschien mit geringen Abänderungen als Dissertation. Selbstverlag des Verfassers, Leipzig, Tieckstr. 6.

Otto Daube: Musikal. Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Eine Pädagogik des Schulmusikunterrichts. 8°, 255 S. u. 8 S. Notenanhang. Bayreuth 1928, Druck und Verlag von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger.

Erhart Ermatinger: Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre von der musikal. Darstellungskunst. 8°, 109 S. Tübingen 1928, Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Carl Lafite: Das Schubertlied und seine Sänger. Mit 5 Bildbeigaben. 8°, 119 S., Wien—Prag—Leipzig 1928, Ed. Strache.

Franz Spemann: Harmonien und Dissonanzen. Von deutscher Musik und ihren geistigen Hintergründen. 8°, 71 S. Berlin 1928, Furche-Verlag.

E. M. von Hornbostel: African Negro Music. 8°, 35 S. mit Notenbeisp. gedruckt für das „International Institute of African Languages and Cultures" in London. London 1928, Oxford University Press, Amen House, Warwick Square.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927 herausgeg. von Rudolf Schwartz. 34 Jahrg. 8°, 114 S. Leipzig 1928, C. F. Peters.

Siegfried Ochs: Über die Art, Musik zu hören. 8°, 54 S. Berlin 1928, Werk-Verlag. — Es handelt sich um eine Neuaufl. von Ochs' vortrefflicher kleiner Schrift, die 1926 zum ersten Male erschien.

Die Spieldose. Musikeranekdoten, gesammelt und erzählt von Ernst Decsey. 8°, 186 S. erschienen in „Musikalische Volksbücher" herausgeg. von Adolf Spemann und Hugo Holle, Stuttgart 1928, J. Engelhorns Nachf. Stuttgart. — Decseys vergnügliche und kurzweilige „Spieldose" erscheint hier in 2. veränderter Auflage, in der „ihrer Walze ein paar alte Zähne ausgebrochen und ein paar neue eingesetzt" wurden. Ein derartiges „Möbel" gehört eigentlich in die Bücherei jedes Musikers, damit er sich und andere nach Laune und Stimmung an den lustigen Anekdotenstücklein aus alter und neuer Zeit erbauen kann. Der Preis des geschmackvoll in Leinen gekleideten Bändchens beträgt M. 4.—

Hugo Riemanns Musiklexikon. II. Aufl. bearb. von Alfred Einstein. Lieferung 5/6 (S. 241—352) Brunelli-Cramer. Berlin W., Max Hesses Verlag.

Besprechungen

JOSEPH EWENS. Anton Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800, 8°, 124 S. (Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden.)

Anton Eberl (1765—1807) gehört — so beliebt er zu seinen Lebzeiten auch war — keineswegs zu den irgendwie bedeutenden Meistern der Wiener Klassik; als Schüler Mozarts pendelt er allzu lange dilettantenhaft zwischen blasser Imitation seines Meisters und zwischen Clementi-wienerischer Harmlosigkeit hin und her, um erst in den allerletzten Lebensjahren unter Beethovens Einfluß solidere, musikalische Arbeit zu lernen und gehaltvollere Töne anzuschlagen. Es ist dem Verfasser als Verdienst anzurechnen, daß er aus Eberl nicht mehr zu machen sucht, als an ihm ist. Als das bedeutendste Werk Eberls erscheint die für die Großfürstin Paulowna geschriebene Klaviersonate op. 38; die gleichfalls beachtenswerte Es-dur-Sinfonie ist bekanntlich durch ihr Schicksal mit der „Eroica" verknüpft, insofern als beide Sinfonien in demselben Würthschen Konzert im Januar 1805 ihre Uraufführung erlebten; während der Meister der Eroica von der Kritik gar böse behandelt wurde, fand Eberls Werk den begeisterten Beifall des musikalischen Wien.

Von besonderem historischen Interesse ist Eberls Oper „Die Königin der schwarzen Inseln" (nach Wielands „Wintermärchen"), ein Werk, das ein offenes Bekenntnis zur Romantik bedeutet und über die zahllosen Imitationen der „Zauberflöte" schon dadurch hinausragt, das hier eine wirkliche Vertiefung des romantischen Gehaltes versucht wird, wobei der Komponist zu eigenartiger Vermischung des Wiener Singspieltypus mit Elementen der opera seria kommt.

Ewens Analysen von Eberls Werken sind außerordentlich klar und sachlich und verraten einen gründlichst geschulten Musiker. Dagegen hätte der erste Teil der Arbeit, der sich mit Eberls Leben und Wirken als Pianist, Dirigent und Pädagoge befaßt, wohl etwas gründlicher und reicher an Ausblicken musik- und kulturgeschichtlicher Art sein können. So vermißt man z. B. jegliches Eingehen auf die doch so interessanten musikalischen Zustände in Petersburg um die Jahrhundertwende. Die hübsche Ausstattung von seiten des Verlages soll nicht unerwähnt bleiben. Dr. Wilh. Lütge.

HANS HOFFMANN: Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach. Kiel 1927. Walter G. Mühlau

Eine ganz vortreffliche Arbeit, die eine große Lücke in der Geschichte der Kammermusik ausfüllt. Die Aufgaben, die sich Hoffmann gestellt hat, besteht darin, Wesen und Bedeutung der „Norddeutschen Schule", die jahrzehntelang neben der „Mannheimer Schule" (Stamitz) einherging und von

größter, praktischer Bedeutung für die Musikausübung in der Mitte und der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts war, genau zu umreissen und ihr gewissermaßen zu ihrem historischen Recht zu verhelfen. Denn die Musikgeschichtsschreibung hat bisher diese in ihrer Haltung konservativere, an Bachschen Prinzipien festhaltende Musik gegenüber den revolutionären Neuerungen der „Mannheimer" über Gebühr vernachlässigt. — Mit erschöpfender Materialkenntnis und einer Prägnanz im Ausdruck, die eine völlige geistige Durchdringung dieses komplizierten Stoffgebietes erweist, geht der Verfasser an seine Aufgabe. Ein Überblick über die Geschichte der Triosonate von Rossi bis Bach steht voran, bei welcher Gelegenheit Hoffmann höchst beachtenswerte Beobachtungen über den Bachschen Stil, insbesondere die Bachsche Themenbildung mitteilt. An Bach knüpft die „Norddeutsche Schule" an, repräsentiert vor allem durch die Komponisten am Hofe Friedrichs des Großen, deren bedeutendste Leistung vor allem in der Kultivierung des rein solistischen Kammertrios (im Gegensatz zum Mannheimer Orchestertrio) liegt. Hoffmann analysiert eine Anzahl der charakteristischen Kammertrios und kommt so zu erfreulich klar formulierten Ergebnissen über die formale Struktur und die Ausdrucksmittel der Berliner Meister wie die Aufführungspraxis von deren Werken. Es läßt sich beobachten, wie ganz allmählich die rein polyphone Gestaltungskraft nachläßt (bezeichnend ist das immer stärkere Zurücktreten der Fuge), und wie die alten rationalistischen Tendenzen allmählich vom modernen, subjektiven Empfinden (Effektenlehre) zurückgedrängt werden. „Die Individualität der Prinzipalstimmen im rein musikalischem Sinne (Altklassik!) wird auf dem Umwege über eine halbhomophone Schreibweise umgebogen zum inhaltlich-subjektiven Dualismus der beiden Individualstimmen, oder: die Selbständigkeit der Stimmen mit gleichem Inhalt wird modern erweitert zu einer inhaltlichen Gegensätzlichkeit" (S. 176). Dafür dringt allmählich — zweifelsfrei unter süddeutschem Einfluß — die moderneThematik und Durchführung ein, wodurch das Ende der Gattung und Triosonate besiegelt ist.

Jeder, der sich ernsthaft mit der Musik des 18. Jahrhunderts resp. mit der Geschichte der Kammermusik beschäftigen will, sollte diese außergewöhnlich gründliche Arbeit studieren.

Dr. Wilhelm Lütge.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Ernst Bücken. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H. Wildpark-Potsdam. Lieferung 7 u. 8: Dr. E. Bücken: Musik des Rokoko und der Klassik (3—5). Lieferung 6: Die moderne Musik (3. Heft).

Auch auf die neuen Lieferungen dieses Werkes sei empfehlend hingewiesen. Bücken hat eine gute Methode gefunden, die Zeit des musikalischen Rokoko vor dem Leser und Hörer auferstehen zu lassen. Er faßt die einzelnen Persönlichkeiten ins Auge, gibt von ihnen charakteristische Beispiele, die im Zusammenhange kurz und treffend herangezogen werden. Stärker als es in bisherigen Musikgeschichten der Fall ist, geht er auf die zahlreichen einzelnen kleineren Meister ein. Mersmann beschäftigt sich in diesem, dem 3. Heft, mit Strauß, Mahler und Reger.

DR. GOTTHOLD FROTSCHER: Die Orgel. J. J. Weber, Leipzig. 1927.

Auf 268 Seiten führt das schmucke Büchlein in den Vorhof des Orgelwissens, mit weiteren 8 Seiten in das Harmoniumgebiet. Alte, wie neue Typen werden in ihren Bestandteilen veranschaulicht und trefflich erklärt. Geschichtliches und Methodisches in Bau- und Klangreich fesselt den Interessenten. Ein Literaturverzeichnis eröffnet dem Strebenden weitreichende Perspektiven. Der Verfasser bekennt sich zum alten Klangideal und weist auf die ungleich weiteren Pfeifenmensuren gegenüber den heutigen hin, ohne sich über deren Wirkung auszubreiten. Die Erfahrung aber ist nicht vorauszusetzen, daß Dispositionen des 16., 17. Jahrhunderts in modernen Mensuren ausgeführt, ein unerträgliches Geschrei bewirken müßten. Wäre die Erfahrung allgemein, hätte man von den weiten Mensuren längst Nutzen gezogen. Doch liegt die moderne Orgel noch im Blickfeld des Verfassers, und wenn er referiert, daß die gegenwärtige Orgelbewegung wesensfremde Elemente ausschalten will, nach Dr. Mahrenholzs Schrift über die Göttinger St. Marien-Orgel die Streicher, so erkennt Dr. Frotscher, daß solche Stimmen kein Abbild der Orchesterinstrumente sein können. Von der modernen Orgel kommt der Satz: „Koppeln wirken grundsätzlich nach unten" (S. 67); denn für die alte Orgel, deren Hauptklavier in der Mitte liegt, ist er nicht zutreffend. Außerhalb seines Grundsatzes zitiert der Verfasser bei der Stadthalle-Orgel in Hannover Pedal an II, läßt sich aber I an II (nach oben) entgehen, ohne welche jene Koppel ihren Zweck verfehlt (S. 166). Auch der Satz (S. 226): „Frühere Systeme überließen die höhere Oktave dem rechten Fuß, die tiefere dem linken" bedarf der Ergänzung, denn wie sollte man „früher" Bachs F-dur-Toccata gespielt haben? Trotz der Beschränkung, welche der Verfasser sich auferlegt, schenkt er einer längst verstorbenen Kompensationsmixtur und ihrem Urheber Aufmerksamkeit, nicht aber den Erfindern der aktuellen Röhrenpneumatik und Taschenlade. Das Zitat von Ph. E. Bachs Anweisung zum Cembalospiel kann der Orgelkunst nicht dienen. Ablösen durch Einziehen des Fingers (im Mittelgelenk) begünstigt hier das Schmieren. Ein Orgelfremder mag staunen über die Komplikation dargebotener Elektrotraktur

bei der weiland größten Orgel Deutschlands in Breslau, erbaut von Sauers Nachfolger Paul Walcker, der Interessent würde sich erleichtert fühlen bei der Kunde ingeniöser Vereinfachung, welche zahllose Kino-Oskalyds allabendlich störungslos funktionieren läßt. Diese Instrumente entstammen den Firmen Walcker-Sauer, Furtwängler-Hammer, welche zugleich im Vordertreffen der Orgelbewegung stehen, während Steinmeyers Domorgel zu Passau den Platz des allergrößten Werkes eingenommen hat.

Sehr zu bedauern ist das Fehlen der großen Rieger-Orgeln in Wien, weil hierin ein auf Weltreisen gesammeltes Wissen des Orgelkünstlers und Brucknerschülers Rudolf Dittrich (†) niedergelegt ist. Das Schriftwort: Unser Wissen ist Stückwerk, hat leider noch immer betonte Geltung in Orgelbaufragen. So ist zu wünschen, daß des Verfassers zu erwartende Neugestaltung von Ritters Geschichte des Orgelspiels Wandel schafft. A. Egidi.

BERICHT ÜBER DEN DEUTSCHEN KONGRESS FÜR KIRCHENMUSIK vom 19. bis 22. April 1927. Gr. 8*, 128 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1928.

Der Bericht ist im Auftrage des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung von der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg herausgegeben worden und enthält, nebst den Ansprachen, die zwölf am Kongreß gehaltenen Vorträge und zwar in voller Ausdehnung. Sieben von ihnen beschäftigen sich mit Fragen der evangelischen, die weiteren mit solchen der katholischen Kirchenmusik. An der Spitze steht der wichtige Vortrag von D. Gennrich: die gegenwärtigen Bedingungen für die Vorbildung unserer Kirchenmusiker. Die Zukunft der protestantischen Kirchenmusikpflege hängt vom Ausbau und der Vermehrung von Kirchenmusikschulen ab, was eine angemessene Besoldung der Kirchenmusiker einschließt, eine Pflicht vor allem des Staates. Smend beschäftigt sich mit der alt-neuen Frage: die notwendige Beziehung zwischen dem Kirchenmusiker und dem Vertreter des Predigeramts, die Wege zu einer gedeihlichen Zusammenarbeit aufzeigend. Auch unter den übrigen Vorträgen findet sich manches Wesentliche, wir werden auch wohl Gelegenheit haben, auf diesen und jenen zurückzukommen. Von den Nöten der protestantischen Kirchenmusik weiß die katholische nichts, was sich schon in den Themen, die vorzugsweise künstlerischer Art sind, kundgibt.

ANDREAS WERKMEISTER, Erweiterte und vermehrte Orgel-Probe. Quedlinburg 1698. Originalgetreuer Nachdruck durch den Bärenreiter-Verlag in Kassel, 1927.

Das berühmte Werk von Andreas Werkmeister sein eigen nennen zu können, läßt einen Sehnsuchtswunsch zahlreicher heutiger Organisten befriedigen. In originalgetreuer Nachbildung liegt es nun vor, jeder kann nun an Hand des besten zeitgenössischen Werkes die Orgelverhältnisse studieren, unter denen gerade auch ein Bach aufwuchs und der es selbstverständlich des besten kannte.

FRANZISKA MARTIENSSEN: „Stimme und Gestaltung". Die Grundprobleme des Liedgesanges. 8⁰, 280 S. Bei C. F. Kahnt, Leipzig.

Ihren beiden Büchern „Die echte Gesangskunst" 1920 (2. Auflage des 1914 erschienenen „Johannes" Meschaert") und „Das bewußte Singen" 1922, fügt die ausgezeichnete Gesangspädagogien nun ein drittes, im Thema enger begrenztes, hinzu. Es ist, wie die vorhergehenden, unmittelbar einer umfassenden Lehrtätigkeit an Frauen- und Männerstimmen entsprungen und zeigt den gleichen Grad eindringendsten psychologischen Verständnisses, die gleiche Gabe, durch das Wort im eben möglichen Grade die lebendige Unterweisung zu ersetzen. Vor allem sei dieser erleuchtende Wegweiser jenen zahllosen Opernkräften dringend empfohlen — darunter Bühnennamen von erstem Rang —, die da glauben, die Kunst des Liedvortrags bestehe darin, Noten und Text zu lernen und dem Autolenker anstatt des Theaters ausnahmsweise ein Konzertgebäude zu nennen. Die Anweisungen des Buches gehen vom rein Technischen bis zum Geistigsten; auch der gänzlich Unvorbereitete erfährt daraus mindestens, was alles zu lernen ist, um ein Lied künstlerisch zu singen. Für die nächste Auflage möchte ich eine andere Auswahl der beiden als Beispiele ausführlich analysierten Lieder befürworten. Schuberts „Wegweiser" wird m. E. kaum irgendein großer Sänger, am wenigsten ein Landsmann des Tonsetzers in der hier vorgeschlagenen dramatisch überhöhten Weise vortragen. Und zu einer deklamatorisch geglätteten Wiedergabe von Brahmsens „Wie bist Du meine Königin" reichen auch die feinsinnigen Hinweise des Buches nicht aus. Hier handelt es sich um gewaltsame Übertragung seitens des Tonsetzers von Textworten in ein Strophenmelos, das aus metrisch gänzlich anders gearteten Stellen des Gedichts intuitiv hergeflossen ist. Wirklich helfen könnte wohl nur unmerkliche Text- und sogar Notenänderung, wenn man nicht imstande ist, die Aufmerksamkeit auf das Deklamatorische wie mit einem Hebel einfach abzustellen.

Dr. M. St.

G. BÖHM. Sämtliche Werke herausgeg. von Dr. J. Wolgast, Bd. I (Klavier- u. Orgelkompositionen). Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als erste Veröffentlichung des Kirchenmusikalischen Instituts und des Landeskonservatoriums zu Leipzig ist der erste Band der sämtlichen Werke Georg Böhms erschienen, herausgegeben von Dr. J. Wolgast. Zunächst einmal ist es außerordent-

lich zu begrüßen, daß endlich das gesamte Schaffen dieses im Hinblick auf die Musikentwicklung des angehenden 18. Jahrhunderts stilistisch so einflußreichen und andererseits für das Verständnis der Formenwelt Bachs so aufschlußreichen Meisters zur Veröffentlichung kommt. Zudem ist die künstlerische Fantasie G. Böhms so fruchtbar gewesen, daß eine Verlebendigung seiner Werke in unserer Zeit, die der Kunst der Barockzeit gegenüber so aufgeschlossen ist, von weittragendem Werte sein wird.

Dieser erste Band enthält die Klavier- und Orgelwerke Böhms und dürfte damit die wesentlichsten Seiten dieses ideenreichen, improvisatorisch anmutenden Meisters berühren. Dr. Wolgast, dessen jahrelange Beschäftigung mit Böhm ihn für die Herausgabe seiner Werke besonders geeignet machte, hat es verstanden, durch ein eingehendes Vorwort zu diesem Band auf die Sonderstellung Böhms innerhalb der Musikgeschichte in überzeugender Weise hinzuweisen und auch für die Reproduktionspraxis der Böhmschen Kompositionen wertvolle, historisch begründete Anhaltspunkte zu geben. Durch den Abdruck der Orgeldisposition der Lüneburger Johanniskirche zur Zeit von Böhms Wirken werden auch dem Orgelspieler wichtige Hinweise für die Registrierart Böhmscher Orgelwerke gegeben. Ein eingehender Quellen- und Revisionsbericht ist bei dem Mangel an wirklichen Autographen Böhms besonders wichtig und vom Herausgeber mit größter Sorgfalt ausgearbeitet worden. Ein wohlgelungenes Faksimile des Bewerbungsschreibens Böhms nach Lüneburg sowie die Bildreproduktion seiner Lüneburger Kirche bereichern diesen Band auf das Schönste. Es wäre zu wünschen, daß diese wichtige Ausgabe recht weite Verbreitung bekäme und daß sie besonders von den praktisch an Klavicembalo und Orgel tätigen Musikern benutzt würde. G. Ramin.

Neuere Violinliteratur

MAX MUELLER-WENDISCH: VIOLINSCHULE, op. 10, Berlin, Simrock.

Bereits früher hatte ich ein empfehlendes Gutachten über diese Schule geschrieben. In ihr ist das Ergebnis der Erfahrungen und Beobachtungen eines in der Praxis bewanderten Pädagogen niedergelegt. Mueller-Wendisch sagt: Musik kann nur derjenige pflegen, der musikalisch ist, der Lieder singen kann. Die vorhandenen Stimmittel sind an sich bedeutungslos. Von Bedeutung ist aber das, was der Musikveranlagte im Ohr, im tiefsten Inneren klingen und singen hört und empfindet. Alles dieses wird er in Tönen auf seinem Instrument wiedergeben können, wenn auch zunächst nur mit tastenden Schritten. Warum —? Weil sein musikalisches Ohr ihn leitet. Die „melodienreiche" Linie soll also den Schüler spielend in die Erfordernisse der Technik einführen und dadurch das Amt des Lehrers erleichtern. Der I. Teil enthält die Dur-Tonarten in zwei Heften. (Die Beigabe einer 2. begleitenden Violine wäre besonders im ersten Heft zu empfehlen.) Der II. Teil die Moll-Tonarten in drei Heften. Der III. Teil befaßt sich mit den einzelnen Lagen und ihren Verbindungen, diese wie sie bereits Sevčik in seinem op. 6 Heft 6 u. 7[1]) studiert wissen will. Eine Menge Lieder, Opernmelodien und eigene Kompositionen mit Begleitung einer zweiten Violine sollen die Spiellust des Schülers anregen und das rhythmische Gefühl bilden. Auch die verschiedenen Stricharten finden Verwertung. Der Verfasser geht schrittweise vorwärts, um das Studium so lückenlos als möglich zu gestalten. Besonderes Interesse bietet das Kapitel III des ersten Heftes, welches von der Bogenhaltung handelt. Freilich ist es schwer, eine „zweckmäßige" Bogenhaltung schriftlich lehren zu wollen. Der Verfasser macht einen Unterschied zwischen dieser und der „korrekten", mit anderen Worten, zwischen der deutschen und russischen. Er steht, wie auch Flesch, ich und viele andere Geiger auf dem Standpunkt, daß letztere dank der ihr innewohnenden, tonerzeugenden und kraftersparenden Eigenschaften den Vorzug nicht nur vor der deutschen, sondern auch vor der franko-belgischen Bogenhaltung verdient. Dadurch ist von Anfang an das Schreckgespenst des versteiften Handgelenks gebannt und mit der veralteten Art, den Arm an den Körper zu legen, gebrochen. Dadurch wird eine Menge Zeit mit unnötigen Übungen, die eine seitliche Bogenführung bedingt, gespart und Schüler und Lehrer können sich mehr musikalischen Aufgaben widmen.

UNGARISCHE VOLKSWEISEN von BARTOK SZIGETI (Universal Edition). Diese Transkriptionen aus den Klavierstücken „Für Kinder" sind im Bartokschen Sinn modern hergerichtete Lieder und Tänze aus der ungarischen Tiefebene. Man kann sie daher mit den Brahmsschen Tänzen nicht vergleichen. Um die Stimmung durch einen eigenen Klang zu charakterisieren und Abwechslung zu schaffen, hat Szigeti eine Menge Flageolette, zum Teil in doppelten Tönen, hineingeschrieben, die eine Aufführung der Weisen erschweren, da es bekanntlich nicht jedermanns Sache ist, Doppelflageolette sicher zu spielen, besonders, wenn sie wie hier in modernen Modulationen erfolgen. Ich würde daher raten, feste Töne darunterzusetzen.

Die Bearbeitungen der Etüden 1, 9 und 19 von Paganini (Universal Edition) mit Klavierbegleitung von Friedmann sind die Tat eines ganz versierten Musikers, Klavierspielers und speziell Chopinspielers. Friedmann hat da direkt neue Kompositionen geschaffen, ohne die Originalgeigenstimme zu verändern. Die Modulationen, Harmo-

[1]) Verl. Bosworth und Crickboom in seiner Technik der Violine Heft 2 (Verl. Schott, Brüssel).

nien und Figuren, die Friedmann seiner „Klavierbegleitung" gibt, interessieren von Anfang bis Ende. Sie können allerdings nur von einem ganz vortrefflichen Pianisten zur Geltung gebracht werden. Die Gefahr liegt dabei nahe, daß das Augenmerk vom Violinsolo und Solisten ganz oder doch zum Teil abgelenkt wird und aus dem „Solo" ein „Duo" wird, wobei das Klavier infolge seiner größeren Möglichkeiten und abwechslungsreicheren Farben die Oberhand bekommt. In der ersten Caprice muß die vierte Note einen Takt nach Buchstabe 25 cis statt a heißen.

R. VAUGHAN WILLIAMS: CONCERTO ACCADEMICO — in D-minor—. Arrangement for Violin and Piano. Oxfort Verlag.

Also kein Violinkonzert? Der Titel ist nicht deutlich. Sollte es vielleicht ein Orchesterwerk mit Sologruppen nach Art der Händelschen „Concerti grossi" sein? Fast möchte man es annehmen, zumal der strenge Stil, die Askese des Satzes und der Umstand, daß die im Titel genannte Grundtonart auch vorgezeichnet erscheint, darauf schließen lassen. Jedenfalls ist dem Werk ein gewisser gewollt-archäischer Charakter eigen, der die Bezeichnung „accademico" rechtfertigt. Betrachtet man das Werk von diesem Standpunkt aus, so erklärt sich auch das Befremdende der darin vorkommenden Kadenzen.

Im übrigen ist das Werk als ein geistreicher und geglückter Versuch, eine alte Form unter Beibehaltung deren wesentlicher Züge in neues Gewand zu kleiden, zu bewerten. Den Geiger stellt diese Art Technik vor eine neue Aufgabe. Fremd klingende Akkordkombinationen, Quint- und Quartgänge regen den Spieler zum Studium an. Um über das Werk mehr sagen zu können, bedürfte es eines Einblicks in die Orchesterpartitur.

Adrian Rappoldi.

GUSTAV HAVEMANN: „Die Violintechnik bis zur Vollendung". 2 Bände, 210 S. Köln, P. J. Tonger.

Diese Violinschule, die keineswegs für Anfänger bestimmt ist, füllt wirklich eine Lücke aus. Es ist dem ausgezeichneten Virtuosen und Violinprofessor Havemann darum zu tun, den außerordentlich gesteigerten Anforderungen, die die moderne Musik vor allem hinsichtlich ungewohnter Intervalle und rhythmischer Bildungen bietet, systematisch auf den Leib zu rücken. Keiner war hierfür berufener als gerade Havemann, der seit Jahren sich die Pflege moderner Musik angelegen sein läßt und die mannigfachen Schwierigkeiten wie kaum ein zweiter Geiger kennt. Dabei geht der Verfasser außerordentlich methodisch vor; er fängt mit Übungen auf einer Seite an und erschöpft zunächst auf dieser die in Betracht kommenden Schwierigkeiten. Wichtig ist es ja für jeden Geiger, daß er sich schon an das Notenbild ungewohnter Intervalle gewöhnt. Und so steigt nun Havemann in den beiden Bänden mit über 200 Seiten Inhalt von einer Saite zur anderen, von da zur Verbindung zweier Saiten bis zur Beherrschung sämtlicher. Eine Schule dieser Art hat tatsächlich bis dahin gefehlt, so daß das Werk allen Interessenten aufs wärmste empfohlen werden kann.

A. F.

HÄNDEL: Orchestersätze aus der Oper „Alcina". Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. I. Ouvertüre. II. Traum-Musik. III. Ballett-Sätze. C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.

Es handelt sich um jene famosen Stücke aus Händels „französischer" Oper Alcina, mit denen der Herausgeber schon mehrfach durchschlagende Erfolge bei öffentlichen Aufführungen erzielt hat: Die Traummusik, die zum Gegenständlichsten gehört, was es in der Musik gibt, arbeitet einzig — Cembalo natürlich eingeschlossen — mit Streichorchester, die Ouvertüre außerdem mit Oboen. Die Bezeichnungen des Herausgebers sind so sorgsam und eingehend, daß die Stücke nicht allein Berufsorchestern, sondern auch den zahlreichen Dilettantenorchestern empfohlen werden können, die zu allem hin in dieser Musik ein ausgezeichnetes Studienmaterial finden, das sie in jeder Beziehung fördern wird.

FRITZ VON BOSE: Suite Nr. 2 op. 20 für Klavier 2händig. Steingräber-Verlag Leipzig.

Die Suite von vier, in der Tonart dezent wechselnden Sätzen (D dur, h moll und -dur, G dur, D dur) zeigt den gereiften Meister des geschmackvollen Klaviersatzes, wie ihn ein Stephen Heller, Adolf Jensen, Theod. Kirchner, Carl Reinecke angebahnt hatte. Es liegt keine Tropenglut von Neutönung, keine Mittagshitze der Leidenschaft über ihnen, sondern die sanfte, erquickliche Kühle des Abends, welche wohlige, selige Erinnerung an harmlos glückliche Tage heraufführt, einen Widerschein des Glücks, wie es dem Romantiker vorschwebte. Besondere Vorzüge der liebenswürdigen Tondichtungen sind die glatte symmetrische Struktur, der schöne melodische Fluß, die natürliche, dabei vornehme Harmonisierung, gute pianistische Spielbarkeit, alles Eigenschaften, welche die Stücke sehr geeignet zum Studium Musikstudierender machen.

Theod. Raillard.

Berichtigung. Die Besprechung der ausgewählten Sonaten und Stücke von Haydn (Steingräber-Verlag) im Maiheft S. 290 betreffend. Der Herausgeber Willy Rehberg wurde mit Walter Rehberg, dem Lehrer an der Stuttgarter Hochschule für Musik, der allerdings im gleichen Verlag die Schubertschen Klaviersonaten herausgibt, verwechselt. Prof. Willy Rehberg ist der Vater Walter Rehbergs und lebt als Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim. Ferner handelt es sich um 10 Sonaten.

Kreuz und Quer

Was ist es mit dem transponierenden Klavier

Von Emil Petschnig, Wien

Vor dem Weltkriege tauchte einmal die Nachricht von der Konstruktion eines Klaviers auf, bei dem man (ähnlich wie auf der Pedalharfe) durch einen einfachen Handgriff die Tastatur samt dem zugehörigen Hämmer- und Dämpfermechanismus so unter den Saiten verschieben konnte, daß dadurch eine automatische Transposition entstand. Eine Erfindung, die, wie man glauben sollte, verdient hätte, von allen Musiktreibenden mit Begeisterung begrüßt zu werden, selbst wenn sie noch nicht durchaus befriedigend ausgeführt gewesen wäre. Die wachsende Erfahrung hätte eventuell noch vorhandene Mängel sicherlich in kurzer Zeit behoben. Merkwürdigerweise aber löste diese Botschaft gar keinen Widerhall aus, so daß die Erzeugung — angeblich wegen geringer Nachfrage infolge des höheren Preises dieser Klaviere — wieder eingestellt wurde und Gras über die Angelegenheit wuchs. Und doch verdiente diese Idee neuerdings aufgegriffen zu werden, zumal, wo das harmonische Bild der modernen Komposition immer komplizierter, ein Transponieren vom Blatt daher immer schwieriger, wenn nicht zur Unmöglichkeit wird. Man versuche es etwa mit einem Regerschen oder gar mit einem atonalen Liede — wenn es bei letzterem wahrscheinlich auch gleichbliebe, ob man richtig spielt oder daneben greift. Dazu kommen die gegenwärtigen Verlagsverhältnisse, die bereits der Veröffentlichung von Neuerscheinungen erhebliche Schwierigkeiten bereiten, als gänzlich ausgeschlossen es jedoch erscheinen lassen, von einer selbst gangbaren Vokalnummer Ausgaben für hoch, mittel und tief herzustellen.

So ist der Komponist in der Vorbereitung seiner Werke gehemmt, und der Sänger, der — es gibt Gott sei Dank noch solche rühmliche Ausnahmen — sein Repertoir durch zeitgenössische Stücke erweitern will, sieht seine Auswahl beschränkt, weil ein Lied, eine Ballade, die ihn fesseln, seiner Individualität entsprechen würde, für eine andere Stimmlage als die seine verfaßt ist. Kennt man den Sänger, läßt sich noch der (umständliche bzw. kostspielige) Ausweg finden, die betreffende Komposition in die andere Tonart umzuschreiben (die Frage nach der dadurch erfolgenden Charakterwandlung muß aus Nützlichkeitsgründen da freilich schweigen; der alte Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit!); aber es ist bekannt, wie ungern Sänger und Pianisten aus handschriftlichem Material musizieren. Kennt man ihn nicht, was der häufigere Fall sein wird, so geht durch den Umstand, der auf eine bestimmte Stimmgattung festgelegten einzigen Ausgabe manch wertvoller Interpret verloren.

All diesen Beschränkungen und sonstigen Schwierigkeiten — ich erinnere nur noch an die mögliche plötzliche Indisposition eines Sängers an einem Konzertabend, die ihn in dieser Verfassung vielleicht für manche heikle Stelle bangen läßt — würde das transponierende Klavier mit einem Schlage abhelfen, indem man die Klaviatur um einen halben, einen ganzen Ton, eine Terz oder als äußerstes Ausmaß um eine Quart nach abwärts verschiebt und so die in Betracht kommende Komposition aus der Tenor- (Sopran) in die Bariton- und Baß-(Alt-)Region umlegt. Der Begleiter spielt stets auf den nämlichen Tasten wie in der Originallage, und dem Sänger bereitet der nach dem Ohr transponierende Vortrag wohl um so weniger Hemmungen, als er seine Partie gewöhnlich auswendig kann, also vom Notenbild unabhängig ist. Für den Verlag endlich bringt das transponierende Klavier den Gewinn, Lieder und Albums nur noch in einer, der hohen Stimmgattung drucken zu müssen, so daß Zeit und Geld für anderes übrigbleibt.

In jedem Konzertsaale müßte daher für Liederabende ein solches Instrument zur Verfügung stehen, jeder Sänger, Korrepetitor, überhaupt jeder ernste Musiker und Musikfreund möchte es gewiß in Flügel- oder Pianinoform gerne besitzen, und seine größeren Erstehungskosten würden durch die eben aufgezählten Vorteile, die es bietet, reichlich aufgewogen werden. Man

hat in den letzten Jahren sich mit der Konstruktion von Vierteltonklavieren und ähnlichen Spielereien befaßt, die — vorläufig wenigstens — für das Musikleben kein Bedürfnis sind. Das transponierende Pianoforte aber ist, wie gesagt, zu einer dringenden Notwendigkeit geworden, sowohl vom ideellen wie praktischen Standpunkte aus, und da, wie ich mich an maßgebender Stelle erkundigte, besondere klavierbautechnische Hindernisse nicht obwalten, wäre sehr zu wünschen, daß die so hoch entwickelte deutsche Klavierindustrie ihre Aufmerksamkeit, ihren Scharfsinn neuerlich diesem interessanten Probleme zuwenden und es in fortschreitender Entwicklung endlich restlos löse.

Von je waren es die Schaffenden, die im Fluge ihrer künstlerischen Gesichte die Ausführenden und ihre Werkzeuge zu stets höherer Leistungsfähigkeit und Vollkommenheit aneiferten. Erfreulich, wenn auch diese aus der Not der Zeit geborene Anregung in allen beteiligten Kreisen ein Echo fände und propagandistische Diskussionen auslöste.

Die meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten auf deutschen Opernbühnen

Seit einigen Jahren veröffentlicht Prof. Dr. Altmann, der frühere Bibliothekar der Berliner Staatsbibliothek, eine interessante Opernstatistik, die sich mit den Aufführungsziffern zeitgenössischer Opern befaßt. Altmann stellt fest, daß in der letzten Spielzeit 1926/27 noch immer Puccini bei weitem den Rekord hält, und zwar mit insgesamt fast 1000 Aufführungen, wovon erstaunlicherweise 227 Aufführungen auf nur 18 Bühnen auf die neue Oper „Turandot" entfallen, während sich z. B. bei „Boheme" 261 Aufführungen auf 46 Bühnen verteilen. Der nächste im Opernrennen ist d'Albert, der mit seinen 242 Aufführungen (an 51 Bühnen) von „Tiefland" seinen deutschen Rivalen Rich. Strauß beträchtlich hinter sich läßt. Doch ist das „Tiefland" fast das einzige Pferd, das noch läuft. Seine andern Opern kamen mit Ausnahme der „Toten Augen" (74mal an 15 Bühnen) kaum in Betracht. An dritter Stelle steht Rich. Strauß, bei dem sich die Aufführungszahlen folgendermaßen stellen: Der „Rosenkavalier" 178 (an 38 Bühnen), Salome 95, „Ariadne" 54 (an 16 Bühnen), „Elektra" 50, „Intermezzo" 42, „Frau ohne Schatten" 20. Von den Werken anderer Komponisten sei vor allem die „Mona Lisa" von Schillings genannt, die es auf 98 Vorstellungen an 21 Bühnen brachte. Dann: Pfitzners „Palestrina" 39 an 10 Bühnen, „Der arme Heinrich" 26, wie überhaupt die Aufführungsziffer der Pfitznerschen Bühnenwerke im Steigen begriffen ist. Dagegen sind die Opern von Schreker ganz rapid zurückgegangen. Nur „Die Gezeichneten" erreichten noch 21 Aufführungen an 4 Bühnen. Von seinen übrigen Werken erzielten noch der „Schatzgräber" und „Der Feine Klang" zusammen 6 Aufführungen, von denen 5 auf Berlin entfallen. Erwähnt sei noch Korngolds „Tote Stadt" mit 29 und Kienzls Kuhreigen mit 25 Aufführungen. Außer der Reihe zu nennen sind die beiden Uraufführungs-Opern „Cardillac" von Hindemith und „Jonny spielt auf", von Krenek, von denen die erstere 68, die letztere (in der zweiten Hälfte der Spielzeit uraufgeführte) 26 Aufführungen erlebte. Von den 43 Uraufführungen der Spielzeit 1926/27 sind, nach Prof. Altmann, die meisten schon jetzt als erledigt zu betrachten.

Unbekannte Erklärung einer Textstelle aus „Tristan und Isolde" durch Richard Wagner

Aufzug I, V. 659—665: Isolde: „Was hast du mir zu sagen". — Tristan (düster): „des Schweigens Herrin heißt mich schweigen: Faß' ich, was sie verschwieg, verschweig ich, was sie nicht faßt."

Erklärung: Sagen wir des Schweigens Meisterin, so heißt der Satz: „Du, Isolde, bist im Schweigen Meisterin; fasse ich aber, was du verschweigst" (: deine Liebe zu mir), „so verschweige ich," (von deiner Schweigenskunst belehrt) „was du nicht fassest, nämlich daß die höchste Ehre mir verbietet, dir zu gestehen, warum ich dir nicht auch meine Liebe offen bekenne und zeige." — Nun gebraucht man aber „Herr" für „Meister". Meisterin klänge hier steif und pedantisch, darum „Herrin".

S. R.



Anton Bruckner um 1850

Geboren 4. September 1824
Gestorben 11. Oktober 1896.

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Wie Strawinsky über große Komponisten urteilt

Als Strawinsky vor einigen Monaten in Berlin war, wurde er von einem Mitarbeiter des russischen Emigrantenblattes „Rul“ interviewt. Es dürfte auch unsere Leser interessieren, welche Stellung das neue Mitglied der preuß. Akademie zu alter und neuer Musik, insbesondere zu derjenigen unserer großen deutschen Komponisten einnimmt. Strawinsky ließ sich folgendermaßen vernehmen:

„Das musikalische Drama, das von Wagner zu einem Ideal erhoben wurde, ist mir völlig fremd. Das Drama wird bei Wagner zu Musik, bei mir wird Musik zu einem Drama. Ich beabsichtige keineswegs, Wagner zu verkleinern, doch muß ich gestehen, daß ich seine Werke bedeutungslos finde. Von Verdi halte ich viel, nur lassen mich seine späteren Opern, die dem musikalischen Drama nahestehen, kalt. Ebensowenig zieht mich Beethoven an, dagegen verehre ich Bach und Mozart sowie Weber, wie sonderbar das auch anmuten mag. Dieser Weber fesselt mich natürlich nicht wegen seiner Romantik, sondern wegen seiner musikalischen Technik, der instrumentalen Möglichkeiten, die sein Orchester bietet. Zudem liebe ich Glinka und Tschaikowsky; diesen allein schon seiner Technik halber. „Boris Godunoff“ steht mir völlig fern, und zwar deshalb, weil diese Oper sich dem Musikdrama nähert. Meines Lehrers Rimsky-Korssakoff gedenke ich in Verehrung, doch gestehe ich offen, daß mich seine Musik gleichgültig läßt. Noch ferner als der Musikromantik stehe ich dem musikalisch-erotischen Prinzip. Daher zieht mich das Schaffen Scriabins nicht an, und ich erachte seine musikalische Begabung für gering.

Auf die modernen Tonsetzer möchte ich nicht näher eingehen; ich gestehe nur, daß ich in der modernen Musik trotz meiner Hochachtung für die Begabung vieler moderner Tonsetzer nichts Besonderes finden kann. Ich bin aber optimistisch genug eingestellt, um keine musikalische Krise vorauszusehen — auch in der Oper nicht ...“

Nun, das klingt ebenfalls nach neuer Sachlichkeit, was ja auch ganz in Ordnung ist. Zumal soll jeder auf seine Art selig werden. Bezeichnend ist auch lediglich, daß besonders Tschaikowsky bei Strawinsky einen Stein im Brett hat, sicher wohl seiner ziemlich primitiven Technik und und seines doch öfters asiatischen Tones wegen. Bezeichnend ferner, daß Strawinsky in der modernen Musik nichts besonderes findet. Er selbst rechnet sich ja auch nicht mehr eigentlich zu ihr und gibt dies etwa auch sonst zu erkennen. Ist er doch auch schon länger wieder zur Tonalität zurückgekehrt, gewürzt mit gelegentlichem atonalen Dissonanzenpfeffer. Im Ganzen aber, welche Plattheit und Nüchternheit in der ganzen Stellung zu großen Musikern, man möchte sagen, es handle sich um ein lediglich geschäftliches Verhältnis. Indessen, immer noch besser als Gefühlsheuchelei.

Die Musikinstrumenten-Sammlung des Germanischen Museums

Im vorigen Jahre konnte das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg sein 75jähriges Bestehen feiern. Die reichhaltigen Sammlungen, die hier in treue Obhut genommen sind und von deutscher Geschichte und Kultur beredtes Zeugnis ablegen, bergen in ihrer Mitte noch eine Abteilung alter Musikinstrumente, die gegenwärtig, wissenschaftlich katalogisiert und neu aufgestellt, eine weitere Bereicherung des Museums darstellen wird. Da infolge der bisherigen Vernachlässigung dem Laien die Sammlung nur wenig bieten konnte, sei hier in kurzen Zügen ein Überblick über die, wenn auch kleine, so doch bedeutende Sammlung gegeben.

Den weitaus größten Raum nehmen die Blasinstrumente, beginnend mit der Entwicklung der Flöten. Wir sehen eine reichhaltige Gruppe von Blockflöten, darunter — eine Seltenheit — ein fast vollständiges Spiel von 8 Flöten, ursprünglich in eigens dazu gefertigtem Futteral. Die Querflöte kann studiert werden vom Anbeginn ihrer Entwicklung, von der kleinen Querpfeife bis zu den modernen Böhmflöten. Von den Rohrblattinstrumenten interessieren die unförmigen Pommern und eine Anzahl alter Oboen, sowie die älteren Formen des Englisch-Horn. Die Entwicklung des Fagottes und der Klarinette vervollständigt diese Abteilung, eng an Nürnberg gebunden durch ihre Erfinder bzw. Verbesserer Sigmund Schnitzer und J. C. Denner. Die sog. Blechblasinstrumente sind durch etliche Signalhörner bis zum Waldhorn, zahlreiche

Trompeten und Posaunen vertreten. Gerade diese Instrumente stehen in greifbarer Beziehung zur Geschichte der Stadt Nürnberg, zu deren besonderen Ruhmestiteln ja ein Instrumentenbau von europäischem Rufe gehört. Eine große Anzahl Zinken zeigen jenes einstmals eine führende Rolle spielende Mischinstrument zwischen Holz- und Blechblasinstrument.

Die zweite Gruppe, die Saiteninstrumente, umfassen die Geigenfamilien, vorne alte Gamben, die Vorläufer unserer Violinen, Vertreter des Streichquartetts und einige Contrabässe, darunter wiederum prächtige Arbeiten Nürnberger Meister des 17. Jahrhunderts. Zierliche Tanzmeistergeigen und andererseits mächtige Trumscheite fügen sich als „geigenlose" Instrumente an. Die gezupften Saiteninstrumente werden durch gut erhaltene Sistren, Mandolen, Lauten und Gitarren repräsentiert und von einer Gruppe Harfen gekrönt, die eine Entwickungsgeschichte dieses altehrwürdigen Instrumentes lückenlos darstellen. Auch einige Hackbrette, eine Spitzharfe und etliche Äolsharfen gehören dieser ganzen Gruppe an. Als Streichinstrument mit Klaviatur leitet die von im seligen Prätorius als „alte Weiberleger" bezeichnete Drehleyer mit einigen prächtig geschnitzten Exemplaren zu den Klavierinstrumenten über.

Auch diese Gruppe ist mit den einzelnen entwicklungsgeschichtlich wichtigen Typen gut bedacht. Zart klingende Klaviechorde, rauschende Cembali in ihren verschiedenen Varianten als Kielflügel oder Clavizyterium, einige Tafelklaviere und eine Reihe moderner Flügel treten als Vertreter der einzelnen Zeitepochen auf. Das prächtige Doppel-Virginal des Meisters Martinus van der Biest 1580 mit seiner verschwenderischen Farbenpracht und Bemalung dürfte als das wertvollste Stück der ganzen Sammlung gelten, ihm reiht sich würdig ein Hammerflügel aus Mahagoni-Holz gefertigt (des Wiener Fabrikanten Conrad Graf) an, der nicht nur wegen seines schmucken Äußeren (die Untertasten sind mit Perlmutter aufgelegt) sondern auch wegen seines guten Klanges und des durch die 4 Pedale möglichen nüancenreichen Spieles besondere Beachtung verdient.

Eine Reihe keiner der genannten Gruppen zugehöriger Instrumente, wie Regale, Dudelsäcke, Trommeln und Pauken ergänzen die Sammlung, die schon durch diese kurze Übersicht sich als hinreichend bedeutend ausweist, um den wenigen deutschen Musikinstrumenten-Sammlungen ehrenvoll an die Seite gestellt werden zu können. Dr. Fritz Jahn, Nürnberg.

Mit ihr muß alles fallen, was nicht lebenstüchtig ist!

Diese Worte stehen mitten in einem Aufsatz, den Prof. Dr. Curt Sachs, der bekannte Berliner Musikforscher, unter dem Titel: Hast du schon geübt? neulich in der Vossischen Zeitung hat erscheinen lassen und der sich in einer Weise gegen den privaten Musikunterricht wendet, daß man sich staunend fragt, wie ein Fachmann etwas Derartiges schreiben kann. Ist denn heute wirklich notwendig, sich gegen den übertriebenen Privatmusikunterricht zu wenden, der bekanntlich früher selbst für Witzblätter ein beliebtes Thema abgab? Heute, wo ein großer Teil der Jugend zum Sport drängt und alles, was über das häusliche Pflichtpensum geht, möglichst meidet? Als ob, was C. Sachs befehdet, nicht zu einem guten Teil bereits am Boden läge. Er geht aber hin und macht dem Musikunterricht lächerlich, gibt dem Kind, das nicht üben will, ohne weiteres recht, schließt sich selbst ein, wenn er z. B. schreibt: „Haben wir nicht alle in gesundem Instinkt tausendmal dem schwarzen Kasten und der langweiligen Klavierlehrerin geflucht? In gesundem Instinkt. Denn das Kind fragt: Wozu muß ich mich abquälen, wozu muß ich zu meinen vielen Schul- und Arbeitsstunden noch eine Stunde am Klavier versitzen, wo ich's draußen so schön haben könnte usw." Wir wollen hierzu weiter nichts sagen als: Hätte man immer so gedacht, so gäbe es überhaupt keinen musikalischen Laienstand, damit keine Musikpflege, weiterhin nichts als dürftigste Musik. Der „gute Instinkt" sagt den meisten Kindern auch: Was soll's eigentlich mit der vielen Schule! Wozu Dinge lernen, die wir meist doch nicht brauchen. Und so lesen wir denn auch den überschrifteten Satz: Die „höhere" Tochter ist bereits zum Museumsstück geworden und mit ihr muß auch alles fallen, was nicht lebenstüchtig ist.

Diese Worte kennzeichnen die ganze den Ausführungen zugrunde liegende Lebensanschauung. Nichts soll getrieben werden, was nicht ohne weiteres „lebenstüchtig" macht, alles muß aufs Praktische, Nützliche, Zweckdienliche, Lebenstüchtige gerichtet sein, man weiß ja zum voraus,

was einmal in einem Kinde Wurzel schlägt; ja nichts anzupflanzen suchen, was einmal von innerstem Werte werden kann, aber keineswegs unmittelbar lebenstüchtig macht. Wie unendlich viele Menschen sind später ihren Eltern dankbar gewesen, daß sie auf einen geregelten Musikunterricht gedrungen haben, obgleich ihr damaliger „gesunder Instinkt" ihnen sagte: Was soll's mit dem dummen Üben ?! Nun aber verdanken sie der Musik Stunden innerster Kräftigung, ein Hinwegheben über Mißlichkeiten des Lebens, die auch dem „Lebenstüchtigsten" nicht erspart bleiben. Sachs tröstet mit Grammophon und Rundfunk! Als ob dies ein wirklicher Ersatz für musikalische Eigenbeschäftigung sein könnte! Sicher, wir wissen alle gut genug, daß es die wenigsten Musiktreibenden zu etwas Durchgebildetem in der Musik bringen und daß viele sie später ganz aufstecken, um sie aber auch oft genug wieder hervorzuholen. Verhält es sich aber nicht fast auf allen Gebieten so, in die wir in der Jugend eingeführt werden? Vor allem aber: Ist's nicht geradezu ein Vergehen an der deutschen Musikpflege, ausgerechnet heute dem musikalischen Privatunterricht noch im besonderen einen Stoß zu versetzen, beim Verschweigen sämtlicher Lichtseiten und des unberechenbaren inneren Wertes häuslicher Musikpflege? Wie völlig undeutsch ist doch dieses arme heutige Deutschland geworden!

Scherzando

Die Zeiten ändern sich. Während eines Konzertes sagt ein Herr zum anderen: „Wer ist denn die ziemlich ältliche, nicht mehr ganz junge Sängerin, welche soeben das Podium betritt ?" — Der kunstverständige Herr antwortet: „Das ist die frühere, sehr gefeierte 1. Altistin unserer ehemaligen Königl. Hofoper. Sie hatte einstens eine herrliche Altstimme, jetzt hat sie aber nur noch eine alte Herrenstimme!"

Der geheimnisvolle Gast. In das Theaterkaffee (natürlich in nächster Nähe des Stadttheaters gelegen) kommt schnell und nervös ein Herr. — Er setzt sich an einen Tisch, an welchem bereits ein anderer Herr seine Zeitung liest. Der soeben angekommene Gast spricht mit sich selbst und zählt ziemlich laut: 100 — 2 — 3, 101 — 2 — 3, dazwischen ruft er laut: Kellner, ein Bier! und spricht weiter: 104 — 2 — 3 (er trinkt) und zählt weiter 108 — 2 — 3, 109 — 2 — 3 usw. Der erste Herr sieht erstaunt den geheimnisvollen Gast an. — Dieser zählt aber unentwegt weiter, trinkt abermals und setzt dann mit 115 — 2 — 3 seinen Hut auf und stürzt wieder eiligst zur Tür hinaus. Der erste Herr fragt den Kellner: „Wer war eigentlich dieser Herr? Der ist wohl aus dem Narrenhaus entsprungen ?" Der Kellner antwortet: „Eigentlich so halb und halb ja, aber doch nicht ganz. — Das ist nämlich der Harfenist vom Stadttheaterorchester, er kommt fast jeden Abend während der Oper hierher; er zählt seine Pausen, damit er weiß, wann er ungefähr wieder dran kommt. Er will seinen Einsatz nicht verpassen."

Begriffsverwechslung oder man könnte denken —! Während einer Opernprobe soll hinter der Szene, also auf der Bühne ein starker Posaunenton geblasen werden. Der Oberregisseur schickt aber den Posaunisten wieder nach vorn — in den Orchesterraum zurück und sagt dabei zu ihm: „Gehen Sie lieber nach vorn ins Orchester, ich glaube, von vorn klingt der Ton doch natürlicher und stärker als von hinten."

Als der Kapellmeister beim Abklopfen nachher den Posaunisten fragt: „Lieber T..., haben Sie von der Bühne aus den Ton geblasen ?" da antwortet unser Posaunenbläser: „Nein, Herr Kapellmeister, ich habe von vorn geblasen. Der Herr Regisseur meinte, von hinten klänge es nicht stark genug —.

Hochschulbildung. Ein 14jähriger Musikschüler und Lehrling eines sogenannten, noch aus Vorkriegszeiten stammenden Stadtpfeifers kommt wißbegierig zu seinem Herrn und Meister und fragt: „Meister, was ist denn eigentlich Kontrapunkt ?" — Der Musikmeister kratzt sich verlegen hinter den Ohren und antwortet nach einiger Zeit: „Kontrapunkt ist — ist — wenn zwei Stimmen zusammen gehen." Der Junge will aber noch mehr wissen und fragt weiter: „Wenn die Stimmen aber nun mal auseinander gehen ?" — Der Meister antwortet schnell, aber doch verlegen: „Ja, Junge, dann ist die Sache faul!" Th. R.

Die weitere Fortsetzung unserer Aufsatzreihe: Allerlei Zeitgemäßes können wir leider erst im nächsten Heft bringen.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Otto Siegl: „Festmusik" für großes Orchester (Bei der 800 Jahrfeier der Stadt Graz unter Prof. Kabasta. Deutsche Erstauff. in Hagen unter GMD Richter.)

F. Max Anton: „Musik für obligates Horn, Holz u. Streicher" (Aachen, GMD Raabe).

Hans Stieber: „Eins ist not", Kantate auf eigene Worte für Männerstimmen (Doppelchor), Sopransolo, 3 Trompeten, Solo-Violine (oder Viola d'Amore) ad libit. u. Orgel (Hannoverscher Männergesangverein).

Richard Greß: „Zyklus alter Weisen" für Männerchor und Streichorchester (Paderborner Männerchor).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Max Springer: Dritte Sinfonie (Wien, unter Robert Heger).

Otto Barblan: „Lukaspassion" op. 25 für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Genf, Société de chant sacré in der Kathedrale St. Pierre). Das Werk wird in schweizerischen Berichten als sehr bedeutsam besprochen.

Wolfgang von Bartels: Violinkonzert (Flensburg und Gotha).

Kurt Atterberg: „Barocco", kleine Orchestersuite (Eisenach, unter W. Armbrust).

Theodor Blumer: op. 34 Quartett für Blasinstrumente (New Yorker Kammermusikvereinigung).

Bühnenwerke:

„Detvan", slowakische Oper in 3 Akten von Viliam Figuš-Bystrý (Nationaltheater Brünn).

„Der Diktator", „Das geheime Königreich", „Die Ehre der Nation", drei musikalische Einakter, Text und Musik von Ernst Krenek (Wiesbaden, s. S. 364).

„Die verlassene Ariadne", „Der befreite Theseus", zwei musikal. Einakter (zusammen mit „Die Entführung der Europa" gegeben) von Milhaud (ebenda).

„Richmondis", Oper von Hermann Unger (Koblenz, s. S. 363).

„Regina del Lago", Oper von Julius Weismann (Karlsruhe, s. S. 362).

„Macbeth", Oper von Verdi (deutsche Urauff. in Dresden, s. S. 357).

„Thien-Hoa", Oper von Guido Bianchini, Text von G. Forzano (Scala, Mailand) Chinesisches Milieu. Die Musik: musikalische Kleinmalerei, weiche Konturen, klangliches Raffinement, sucht die Ausdrucksmittel der modernen Musik der italien. Oper dienstbar zu machen. (Frei nach einem Bericht von Walter Dahms.)

„Der verlorene Gulden", Spieloper in 3 Akten von F. Cortolezis, Text von B. Dovsky (Breslau s. S. 358).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Die diesjährige Konzertsaison klingt langsam ab. Ihr Grundrhythmus, die Gewandhaus- u. Philharmon. Konzerte, hat längst ausgesetzt und was noch etwas weiter schwingt, sind in der Hauptsache solistische und kammermusikalische Veranstaltungen. An erster Stelle von letzteren stehen die Konzerte des Busch- und des Dresdener Dahmen-Quartetts. Ersteres brachte mit dem ausgezeichneten Rudolf Serkin am Klavier ein neues, mit Musik förmlich geladenes Klavier-Quintett op. 35 von Adolf Busch zu Gehör, das, bei aller Wahrung der kammermusikalischen Form, im letzten Satz eine geradezu dramatische Impetuosität entwickelt. Der Höhepunkt des Abends war aber Dvořaks Klavier-Quintett op. 81, dessen hinreißende Melodik und Rhythmik die Künstler in eine Art von musikantischer Raserei hineinsteigerte, daß man förmlich den Atem anhielt. Das Publikum antwortete mit einem Beifallstoben, wie man es in Leipzig nicht so leicht erlebt. Ebenfalls ganz Besonderes, vor allem in der Kultur eines edlen, herrlich schwingenden Tones und einer seltenen Feinheit im Vortrag, bot das Dahmen-Quartett. Welch beseelte Disziplin z. B. im Herausarbeiten der feurigen, graziösen und humoristischen Elemente in Haydns Es Dur-Quartett op. 64 Nr. 6 und welche Ausgewogenheit in der Tongebung der vier Streicher! — Man wird diese beiden wohl schönsten Kammermusikabende des Winters nicht so leicht vergessen können.

Eine Reihe Leipziger Komponisten kamen an einem Liederabend von Magda Lenau zu Wort. Indessen war der Gesang der Konzertgeberin derart unter aller Kritik, daß man sich nur wunderte, wie ein Komponist sich dieser Sängerin anvertrauen könne. Man hörte sehr unschuldige, doch gelegentlich einen warmen lyrischen Ton anschlagende Lieder von Josef Löbmann, innige, ganz schlicht und zart gesetzte Gesänglein von Johs. Weyrauch, dann einige Sachen von E. Liebermann-Roßwiese und Herm. Ambrosius, dessen neues, wunderschön kontrapunktisch singendes Streichquartett op. 62 h-moll — man hörte es an anderer Stelle ganz ideal vom Gewandhaus-Quartett — diese frühen Liedgebilde einer hohlen Tradition schnellstens vergessen machte. Dazwischen hinein gab's zwei Erstauff. für 2 Klaviere (Otto Weinreich, Paul Verbeck), eine irische Tondichtung von Arnold Bax — flacher Impressionismus — und die gesangswarmen, sorgfältig gearbeiteten Kammervariationen, op. 8 von Hermann Unger. Ein Klavierabend „Musik der Zeit", von Lo Bücheler-

Gerfin und ihrem Schüler Oskar Sala veranstaltet, rauschte dissonanzenreich vorüber. Was blieb davon? Wie gleichgültig, ob Strawinsky einmal auf bachische Manier grinst oder ob Respighi und Alderighi ihre bescheidenen Gedanken in schlotternd weite Gewänder hüllen, und wie langweilig schließlich der überlebte, anspruchsvoll revolutionäre Habitus der Bartok, Casella, Prokofieff. Dazwischen ein weißes Lämmlein: Jul. Weismanns kleine Sonate op. 51, zärtliche Romantik, Volksliederinnerungen. Aber den brutalen Energierhythmus, schließlich das einzige Positivum der linksradikalen Musik, haben die beiden sonst gut spielenden Künstler nicht getroffen. — Ein Arien-Abend von Agnes und Willy Zilken zeigte, daß dieser vortreffliche Bühnensänger nicht für den Konzertsaal in Betracht kommt. Seine Gattin besitzt eine sympathische, aber im Forte hart wirkende Stimme, die sich vielleicht doch mehr für Koloratur- als dramatische Partien eignet.

Erquickend in seiner Frische wirkte ein a cappella-Konzert der Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre. Wie hier einfache Leute Chöre von Senfl, Olandus Lassus, Haßler u. a. unverbildet sangen, war wirklich ein Vergnügen.

Zum Schluß: ein nicht ganz glückliches Festkonzert der Sächs. Künstlerhilfswoche, ausgeführt vom verstärkten Leipziger Sinfonieorchester unter Alfred Szendrei mit Walter Rehberg (Beethoven, G-Dur-Konzert), der einige Wochen zuvor an einem Klavierabend die Hörer vor allem durch eine mit Delikatesse gespielte Mozart-Sonate entzückt hatte. Das Orchester klang vielfach zu massig. Der langsame Satz in Bruckners Siebente wirkte ganz materialistisch. W. Weismann.

Motette in der Thomaskirche.

7. April, J. S. Bach, Orgelchoral, „Herzlich tut mich verlangen" — Joh. Eccard „O Lamm Gottes" (5st.), Joh. Kuhnau „Tristis est anima mea" (5st.), Joh. Mich. Bach „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (5st.), J. S. Bach „Auf Ostern" (4st.).

14. April. Buxtehude „Präl. u. Fuge A-Moll" — M. Vulpius „Osterlied" (f. 2 Chöre), Gallus „In deiner Auferstehung" (2 Chöre), Eccard „Des Christen Triumphlied aufs Osterfest".

20. April. Nikol. Bruhns „Präl. und Fuge E-Moll" — Joh. Christoph Bach „Unser Leben ist ein Schatten", A. Mendelssohn „Ostermotette" op. 90 II.

4. Mai. J. S. Bach „Tokkata und Fuge F-dur" — H. Schütz, Psalm 98 (f. 2 Chöre) und „Deutsches Magnificat".

11. Mai. Werke von Reger. —

Der Johanniskirchen-Chor unter Prof. Röthig führte, wie im Vorjahre, wieder die Matthäuspassion von Schütz in ihrer Originalgestalt auf. Die von Georg Winkler, dem Organisten der Andreaskirche, regelmäßig alle 14 Tage veranstalteten „Orgelvorträge" setzen sich vor allem für das Schaffen lebender Komponisten ein. So konnte man Werke von Raphael, Rinkens, Raillard, Meyerhoff, Hellmut Franke, Heinr. Kaminski, Lubrich, Reznicek u. a. hören.

DRESDEN. Fritz Buschs Amerika-Urlaub und seine darauf erfolgte Erkrankung (Blinddarmentzündung) wirkten sich natürlich ungemein lähmend im hiesigen Musikleben aus. Das letzte (12.) Sinfoniekonzert der Kapelle mußte auf den 11. Mai verschoben werden, und die Einstudierung und Leitung des Macbeth schließlich Hermann Katzschbach übernehmen. Seine reichsdeutsche Uraufführung und die Uraufführung von Brandts-Buys wässeriger Märchenoper Traumland sind schließlich das ganze Ergebnis der Opernspielzeit geblieben. Indessen: qui vivra verra. Kutzschbach hatte sich wacker für das Werk eingesetzt und die Aufführung war eine wohlgelungene. Vor allem standen der Chor (K. M. Pembaur) in seinen anspruchsvollen Aufgaben auf der Höhe und unsere Staatskapelle selbstverständlich auch. Und den Solisten muß man nachrühmen, daß sie sich voll und ganz für ihre Aufgaben einsetzten. Robert Burg in der Titelrolle voran, der sie darstellerisch nahezu erschöpfte. Bis auf die noch ausstehende Ägyptische Helena, für deren hiesige Uraufführung aber die Aspekte auch nicht sonderlich günstiger zu stehen scheinen, wenn man amerikanischen Meldungen Glauben schenken darf.

Mit dem ausgesprochenen Operncharakter des Werkes sich abzufinden, wird, angesichts seines Stoffes, heute nicht so leicht wie bei der „Macht des Schicksals" mit ihrer romanhaften Handlung, die sich „nie und nirgends hat begeben." Und in dieser Shakespeareoper tritt Verdi noch obendrein in seinen eigenen Schatten, den des Othello, seines musikdramatischen Bekenntniswerkes! — So wäre vielleicht vom praktischen Standpunkt, d. h. was die Zugkraft anlangt, die Wahl einer der Schilleropern des Meisters mit einem stärkeren lyrischen Einschlag vorteilhafter gewesen.

Indessen letzten Endes handelt es sich bei der ganzen Verdi-Renaissance unserer Tage auch nicht um den mehr oder minder großen Erfolg einer oder der anderen der unbekannt gebliebenen Opern des Meisters, sondern darum, daß seine Bedeutung als Musikdramatiker im vollen Umfang erkannt wird. Und in diesem Sinne, im Sinne einer Verdi-Erkenntnis bleibt selbstverständlich diese Macbeth-Aufführung eine künstlerische Tat! Gerade in diesem düsteren Werk ist eine Fülle von genialen Einfällen aufgespeichert, Einfällen, welche die spezifisch dramatische Inspiration dieses Genius' in voller Deutlichkeit erkennen lassen. Dr. Georg Göhler, der Bearbeiter und Übersetzer des Werkes, wies schon im einzelnen auf glänzende Belege in der Neufassung hin. Aber auch sonst manifestieren sie

sich in dieser Partitur, wo man hinschaut, in Kundgebungen einer elementaren dramatischen Ausdruckskraft. Sei es im solistischen Teil — allein in der Prägnanz der großen Rezitative und Monologe des Macbeth — sei es im chorischen wie in den Tanzszenen betätigt sich eine bildnerische Hand, die nur selbst über die schwächeren Partien der älteren Fassung hinwegführen, und die Ausfluß einer nie versiegenden schöpferischen Phantasie im Rhythmischen wie in der orchestralen Farbengebung usw. sind.

Das Konzertleben stand begreiflicherweise nach Ostern im Stadium des Absterbens und von künstlerischen Erlebnissen ist nur wenig zu berichten. Oder sollte man in unserer Zeit gar geneigt sein, ein Jazzkonzert auf 4 Flügeln (!) zu einem solchen zu stempeln, das man hier zu hören bekam? Ford macht vielleicht mit seinem Bandsystem auch noch in der Musik Schule. Wir hören dann noch Theaterwerke auf 10 oder noch mehr Flügeln spielen und jeder Spieler hat nur zu achten, daß er seine Takte abspielt, wenn sie an ihm vorbeikommen. — Doch Scherz bei Seite! Vier Herren — Gelbtrunk, Mittmann, Zakin und Pomeranc — spielen auf 4 Flügeln Klavierstücke von Rameau (!), Liszt, Walzerbearbeitungen und Niggerdances. Letztere von der Valencia mit den 25 Apfelsinen bis zu den Hawaianischen Erinnerungen und dem dog on the piano (Hund auf dem Klavier) mit der Exaktheit eines Spielapparates. Entseeltes Klavierspiel, mechanisierte Musik! — Der Erfinder, Ernö Rappée, hofft in Amerika ein Bombengeschäft zu machen. Hier raste eine hoffnungsvolle Jugend Beifall, und wenn sie gekonnt wie sie gewollt, wäre der Konzertsaal zur — Tanzdiele geworden! Lieber Jonny, es geht auch ohne Amati, oder zu Klapperkästen degradierte Flügel peitschen die Tanzlust noch viel mehr auf! — Doch mit diesem Bluff-Abend möchte man den Bericht doch nicht schließen und nicht unerwähnt lassen, daß man doch auch für die weltabgewandte Kunst, die musica sacra, zwei bemerkenswerte Abende zu verzeichnen hatte. Da bescherte uns die Volkssingakademie mit dem Philharmonischen Orchester unter Johannes Reichert in der Kreuzkirche eine sehr schöne Aufführung des Paulus mit vorzüglichen Solisten, wie dem Ehepaar v. Zeuner-Rosenthal. Otto Richter aber bot uns am gleichen Orte eine fast ausschließlich Heinrich Schütz gewidmete Vesper-Musik, in der man zum ersten Male die vom Komponisten selber dem Kreuzchor im Jahre 1623 gewidmete „Historia der Auferstehung Jesu Christi" hörte, die jetzt Hans Joachim Moser im Bärenreiter-Verlag in Kassel erscheinen ließ. Ein Werk, dessen eigenartiger Reiz sich freilich erst bei einer größeren Vertrautheit mit dem Stil des an einer epochalen Zeitwende stehenden Dresdner Altmeisters voll offenbaren wird. O. Schmid.

BRESLAU. Uraufführungen in der Breslauer Oper. (Schönberg-Händel-Rameau-Cortolezis.)

An der Wende zur wärmeren Jahreszeit hat das Breslauer Opernhaus noch einmal alle seine Kräfte angespannt, um einige Uraufführungen prinzipieller Art in großer Aufmachung herauszustellen. Man begann mit Arnold Schönbergs kurzem Einakter „Die glückliche Hand", der nach nur zweimaliger Wiedergabe in Wien in der Nachkriegszeit (geschrieben etwa 1912/13) hier seine reichsdeutsche Uraufführung erlebte. Aus der Annahme, daß der letzte Ausläufer der Romantik im November 1918 zu Grabe getragen worden sei (diese letzte Feststellung, wenn auch in Anführungszeichen, zitierte Schönberg selber!!), leitet die ausgesprochen „neue" Musik vorzugsweise ihre Daseinsberechtigung her. Wie steht es aber in Wirklichkeit? Diese konstruierte, verstandesmäßig auf einer amusischen Ebene gekürte Musik hat sich einschließlich Schönbergs bisher nicht durchzusetzen vermocht. Wir haben das in Breslau, am schließlichen Versagen des Bundes für neue Musik aus der Nähe beobachten können, einige Jahre hindurch unter anerkennenswerten persönlichen Opfern das Mögliche tat, um einem größeren Kreise die neue Musik nahe zu bringen. Eine gewisse unfreiwillige Auflockerung festgefahrener Begriffe und Praktiken war manchen Kreisen zweifellos gesund. Aber diese historische Mission, wenn man soweit gehen will, darf längst als erfüllt gelten. Der Boden ist nicht nur nach der Seite der Technik hin ausreichend gelockert, sondern auf weiten Strecken hinsichtlich der Kunstgesinnung völlig umgepflügt worden. Alle Regeln, alle Anschauungen, alle Autoritäten wurden gestürzt, aber die erlösende Tat bleibt gleichwohl aus. Das trifft vor allem auf Schönberg selber zu. „Die glückliche Hand" — deren Titel nicht einmal der Komponist aus dem Schwulst eigener Worte heraus begrifflich klarzumachen wußte — und der überhaupt ziemlich zerfahrene Einführungsvortrag Schönbergs brachten nichts Neues oder Hochwertiges. Lediglich der bereits im „Pierrot lunaire" auf die Spitze getriebene Sprechgesang zu molluskenhafter Instrumentalbegleitung ist hier im Einleitungs- und Schlußchor zu einer gewissen Mehrstimmigkeit erweitert worden. Schönbergs Technik wäre als sparsam benutzte Würze zu tonaler Musik durchaus brauchbar, als allein herrschendes Prinzip hebt sie sich selber auf. Weiterhin enthüllt Schönbergs egozentrische Art, innere Handlungen intellektuell zu isolieren und mimosenhaft zu pflegen, ganz den asozialen und entnervenden Zeitgeist. Hier liegt ein Hauptgrund für das Versagen, für die Unfruchtbarkeit der neuen Musik solchen Charakters. Darum ist es auch Schönberg nicht gelungen, die Fabel seines Psychodrams — ein vom Unglück geschlagener Mann rafft sich auf und ver-

mag vorübergehend wieder Großes zu leisten, aber alles erweist sich als trügerisch und von neuen Schicksalsschlägen getroffen, bricht er zusammen — dem Publikum weder geistig noch musikalisch, noch auch nur theatermäßig nahe zu bringen. Ab und zu klingt ein Urschrei durch, aber aus den Keimen wächst keine Erfüllung empor. Eine peinliche Angelegenheit ist in seinem Straßenjargon das nur aus Andeutungen bestehende Textbuch. — Für die Vermittlung einer ausgezeichneten Aufführung des außergewöhnlich schwierigen Werkes kann der Komponist der Breslauer Oper, voran dem musikalischen Leiter, Fritz Cortolezis, und dem musikalisch-plastischen Vertreter der einzigen Singrolle, G. H. Andra, zu größtem Dank verpflichtet sein. Die Inszenierung Dr. Grafs und die Bühnenbilder Prof. Wildermanns taten im Rahmen einer aussichtslosen Aufgabe das Mögliche. Nach der ersten Aufführung — man spielte das Stück zweimal am gleichen Abend, dazwischen hielt Schönberg seinen Einführungsvortrag — rührte sich kaum eine Hand. Nach der zweiten äußerte ein Enthusiast stürmischen Beifall, aber nur zögernd folgten einige schwache Wellen, die die frostige Aufnahme seitens eines zweifellos interessierten Publikums nicht verdecken konnten.

Am gleichen Abend gab es als bewußt programmatische Gegenüberstellung eine weitere Uraufführung, ein Tanzspiel, arrangiert nach allzu lose aneinandergelegten Sätzen von J. Ph. Rameau, tänzerisch ausgedacht und inszeniert von dem Ballettmeister Gargula. Es war alles in allem eine Enttäuschung, denn man vermißte eine zwingende tänzerische Ordnung, freie Phantasie und die Plastik einer zentralen Idee. Auch das Bühnenbild (Wildermann) hatte einen leisen Stich ins Kitschige und der Dirigent, Seidelmann, wußte mit der Musik des großen Franzosen nur stellenweise zu überzeugen, obwohl im ganzen recht fein musiziert wurde.

Ein völlig anderes Bild bot die szenische Uraufführung von Händels Oratorium „Josua". Mit dieser Wahl — nach „Belsazar" im Vorjahre — hatte die Theaterleitung wiederum einen glücklichen Griff getan. Die Handlung ist von stark bildhafter Wirkung und kommt als bekannt dem Verständnis des Hörers sehr entgegen. Das „Wohlabgewogene" (Leichtentritt) in der gegensätzlichen Fülle kriegerisch gestimmter Stücke durch die breite Ausmalung einer Liebesepisode und durch die ökonomische Abwechslung von Chören, Solostücken, Duetten und entsprechenden Rezitativen sowie reinen Orchesterstücken gibt dem Ganzen einen verstärkt epischen Grundzug. — Die hervorragend gut gelungene Aufführung hatte wiederum Dr. Herbert Graf, zum geistigen Urheber und praktischen Ausdeuter der bühnenmäßigen Anlage. Dem Belsazar gegenüber war noch eine Steigerung der bildmäßigen Wirkung erreicht worden, wozu die starken Bühnenbilder Wildermanns das ihre taten. Für die musikalische Durchflutung des Ganzen setzte sich Helmut Seidelmann mit schönem Eindringen in das Erfassen eines gegenwartsfrohen Händelstiles ein, unterstützt von dem ausdrucksvoll spielenden Orchester, feingeschliffenen, erheblich verstärkten Chören und einer insgesamt etwa gleichwertigen Doppelbesetzung der Solisten auf der Bühne. Das Publikum bestätigte mit stürmischem Beifall den vollen Erfolg.

Die vorgefaßte Richtung und Anspruchslosigkeit von Fritz Cortolezis neuem Bühnenwerk „Der verlorene Gulden" verrät schon das Textbuch von Beatrice Dovsky, der Librettistin von Schillings Mona Lisa. Es ist in seiner überwiegend äußerlichen Aneinanderreihung der Geschehnisse nicht von einer tieferen Entwicklung der Charaktere als vielmehr hauptsächlich von lyrischen oder komischen Situationen menschlicher Typen bestimmt, die dem Ganzen selbst in musikalischer Beziehung ihr formales Gepräge geben.

Die Musik zu der auf drei Akte verteilten eindeutigen Handlung nähert sich oft der geschlossenen Form und verschmäht offenbar bewußte Anklänge an volkstümlich Bekanntes nicht. Hauptmerkmale sind eine singefreudige, weitausgreifende Melodik und eine im Grunde streng tonale Harmonik; sehr vieles ist in intensiver Kleinarbeit durchwebt von dem Pastell einer vielfach verschlungenen harmonischen Kontrapunktik. Die Singstimmen sind in der Hauptsache Träger der Melodik; das absichtlich klein gehaltene Orchester weist neben Konventionellem aparte Klänge auf und findet reichliche, mitunter allzureichliche Gelegenheit zu kammermusikalischer Betätigung. Ein weniger gezwungenes Textbuch hätte der Gabe und Erfahrung des Komponisten vermutlich eine stärkere Entzündungsmöglichkeit geboten. Die Aufnahme der Neuheit unter der musikalischen Leitung des Komponisten war freundlich. Dr. Hermann Matzke.

DARMSTADT. In einer Stadt, in der so viel musiziert wird wie in Darmstadt, muß sich auch schöpferischer Geist in nicht ganz unerheblicher Weise regen. Es ist erfreulich, daß sich auch genug Stellen finden, die sich bemühen, den schaffenden Künstlern ihren Weg zu ebnen. Zwar ist schon manche selbstlose Gründung der Nachkriegszeit, die hier fördernd eingreifen oder das Kunstverständnis breiterer Bevölkerungsschichten heben wollte, langsam wieder eingeschlafen, aber doch findet sich noch immer trotz aller Enttäuschungen recht viel musikalische Unternehmerfreude.

Da ist zuerst die Vereinigung Darmstädter Solistinnen, ein kleiner, über ausgezeichnete Stimmen verfügender Frauenchor zu nennen, der unter Leitung des jungen Komponisten Bernd Zeh

neue, in ihrer Linienführung auf alte Vorbilder zurückgreifende und in der Harmonie gemäßigt moderne a cappella-Sachen von Günther Raphael (Leipzig), Hugo Herrmann (Reutlingen) und Bernd Zeh (Darmstadt) zu Gehör brachte. Zwei große, seit fünfundzwanzig Jahren unter der vorzüglichen Erziehung des Chorleiters Karl Grim stehende Männergesangvereine (Liedertafel und Sängerlust) setzten sich mehrfach für wertvolle neue Chorwerke von Armin Knab, Friedrich Hegar, Hugo Kaun, Rudolf Buck, Erwin Lendvai, Artur Stubbe, Bruno Stürmer ein und nahmen sich auch recht problematischer Kammermusik von Hermann Heiß, Darmstadt (Variationen für Flöte und Klavier) und Hans Betz, Mainz (Oktett für Streich- und Blasinstrumente) an. Auch einige Lieder von Heiß, der übrigens ein ausgezeichneter Pianist und ehrlich nach neuen Wegen suchender Anhänger des zum mindesten interessanten Wiener Zwölftönemusikers Matthias Hauer ist, wurden zum ersten Male öffentlich gesungen. Erfreuliches ist von Wilhelm Petersen zu melden, von dem ich eine sehr schöne, noch im Manuskript stehende Violin-Sonate zu hören Gelegenheit hatte. Ein ausgedehnter Kompositionsabend gab einen Überblick über das gesamte Schaffen des in Darmstadt lebenden Ernst Schäfer, der bewies, daß sich bei dem Frankfurter Konservatoriumsdirektor und Jazzband-Liebhaber Sekles doch auch eine gediegene Satztechnik lernen läßt. Neben guter Hausmusik für einzelne Streichinstrumente und Klavier hörte man eine größere Zahl sehr fein empfundener Lieder und Duette, zwei Madrigalchöre, ein dreisätziges, schön, wenn auch in der Kontrapunktik noch nicht überlegen gearbeitetes Streichquartett, sowie zwei Werke für großes Orchester, „Elegie" und „Dramatische Ouvertüre", großenteils in der Uraufführung. Aus allem, besonders aus den anspruchsvolleren Instrumentalwerken, spricht eine sehr musikalisch veranlagte, romantische Persönlichkeit und ein unbedingter Könner. Dr. Werner Kulz.

Liturgisch-kirchenmusikalische Tagung in Düren, Rheinland (12.—14. April).

Die kleine, nur 5000 Seelen (evangelische) zählende rheinische Stadt Düren lud Theologen und Kirchenmusiker zu einerTagung ein, auf welcher praktisch in zwei Morgenfeiern, einer Vesper, einem Hauptgottesdienst und einem Kirchenkonzert ohne Mitwirkung solistischer, auswärtiger Kräfte gezeigt werden sollte, was durch einmütiges, zielklares Zusammenwirken von Pfarrer, Kirchenmusiker und Gemeinde auf dem Gebiete gottesdienstlicher Erneuerung geleistet werden kann. Pietismus und Rationalismus wirkten im evangelischen Gottesdienst formzerstörend; kaum blieb ein Rest der von Luther und seinen Mitarbeitern verfaßten liturgischen Vorschriften (z. B. Luthers Deutsche Messe 1526) übrig; in der Hauptsache bestand in den letzten 100—150 Jahren ein evangelischer Gottesdienst aus einer oft recht langen Predigt, Schriftverlesungen, Gebeten und von der Gemeinde gesungenen Chorälen. Seit mehreren Jahren ist man von berufener Seite her bemüht, die evangelischen Gottesdienste anziehender zu gestalten, sie zu verinnerlichen durch Wiedereinführung fester liturgischer Formen, wie sie zu Luthers Zeit und später üblich waren, und die Indienststellung der musica sacra. Was letztere anbetrifft, ist ihre Pflege in Düren aufs beste bestellt durch das umsichtige, tatkräftige Wirken des hauptamtlich angestellten, blinden Organisten und Chorleiters Ferdinand Schmidt. Um den de tempore-Charakter (eigenartige Stellung und Bedeutung der Sonn- und Festtage innerhalb des Kirchenjahres) klar herauszustellen, findet zwischen Pfarrer und Kirchenmusiker regelmäßig gemeinsame Beratung statt, nach welcher erstrebt wird, daß alles, was der Gottesdienst als Schriftverlesung, Predigt, Gebet, Choral und Chorgesang bietet, eine organische Einheit bildet.

Wenn nun auch den einzelnen Gottesdiensten in Düren nicht nach des Reformators Vorbild (Luthers Deutscher Messe 1526 und anderer reformatorischer Agenden) eine ganz bestimmte, liturgische Ordnung vorgeschrieben, vielleicht auch gar nicht beabsichtigt war, so wirkte doch jede einzelne religiöse Feier tief ergreifend, erhebend, nirgends befremdend oder ermüdend durch zu lange Ansprachen und Predigten. Voll Glaubenskraft und innerer Verlebendigung erklangen die alten, herrlichen Choräle im Wechselgesang; die prachtvollen Chöre von H. Schütz, M. Praetorius und anderen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts. S. Bach fehlte bisher noch, weil seine hohe Kunst dem Jugendsingkreis, dem 4stufig gegliederten Kinder-(Martins-)Chor und dem gemischten Chor, die sich alle im gottesdienstlichen Leben betätigen, nach eigenem Ausspruch des Chorleiters zur Zeit noch zu schwer ist. Als weitere Mittel, den Gottesdienst anziehend und feierlich zu gestalten, wurden in Düren angewandt und verfehlten nicht ihre religiöse Wirkung: das Stillgebet, die Anbetung bei gleichzeitigem Glockengeläut; die Sinnhandlung, das Symbol (Niederlegen blühender Frühlingsblumen auf den lichterstrahlenden Altar); die Tageslosung (Losungswort aus der Bibel für die neue Woche). — Das Beispiel der kleinen evangelischen Gemeinde Düren verdient Nachahmung überall in Stadt und Land. Wenn nun in absehbarer Zeit den evangelischen Landeskirchen ein neues, gemeinsames Gesangbuch gegeben wird im Verein mit dem „Kirchenbuch", enthaltend Agenden und Liturgien, ausgearbeitet von einer amtlichen, theologischen Kommission, so ist zu erhoffen, daß der Geist der Reformation in die Kirchenhallen und die Herzen der Gemeinde wieder einziehen wird. H. Oehlerking.

HALLE (Sa.). Es ist Schubert nicht beschieden gewesen, auf der Bühne festen Fuß zu fassen, obwohl es auch ihn immer wieder zur Oper hinzog. Daß er imstande war, dramatisch zu gestalten, bezeugen viele seiner Lieder. Seine eigentlichen Bühnenwerke sind in der Hauptsache schon durch die Belanglosigkeit ihrer Texte der Vergessenheit geweiht. Trotzdem wird man sich gerade jetzt, im Gedenkjahr, ehrenhalber auch dieses Zweiges seines Schaffens erinnern müssen. Und nun gar eine Uraufführung darf sicher Interesse beanspruchen, auch wenn es sich nur um eine Jugendarbeit handelt. Das Stadttheater brachte im Rahmen einer Schubert-Feier das heitere Singspiel „Die Freunde von Salamanka" heraus, das im Jahre 1815 entstand. Der Dialog — die Dichtung stammte von Mayrhofer — ist verloren gegangen. Günther Ziegler hat die notwendigen Ergänzungen vorgenommen und die Handlung rekonstruiert. Handlung ist vielleicht schon etwas viel gesagt, von Motivierung ist wenig zu spüren, aber die Gesangsnummern sind zweckmäßig verbunden. Das Ganze ist harmlos amüsant. Die Musik verrät noch wenig von Schubert, sie könnte ebensogut von irgendeinem Singspielkomponisten jener Zeit sein, aber sie ist in manchen Ensemblesätzen geschickt bühnenwirksam angelegt und entbehrt nicht wirkungsvoller dramatischer Steigerungen. Die Aufführung in der Bühneneinrichtung von GMD. Band und Oberspielleiter Roesler, die auch die Leitung innehatten, verlief sehr angeregt, die männlichen Hauptrollen waren gut besetzt, während das Damenterzett nicht ganz auf gleicher Höhe stand. Vorher wurde die große C Dur-Sinfonie gespielt, deren Nähe dem Singspiel wohl nicht ganz ungefährlich war. Band erwies sich darin als stilkundiger Interpret, das Orchester folgte ihm bereitwillig und nahm mit Recht teil an den lebhaften Beifallskundgebungen. Dr. H. Kl.

OSNABRÜCK. Otto Volkmann, der städtische Musikdirektor von Osnabrück, führte in diesem Konzertwinter an Chorwerken Suters „Le Laudi" und Berlioz' „Fausts Verdammung" auf, ferner als Uraufführung Felix Woyrsch' „Ode an den Tod" und als Erstaufführung Sekles' „Prinz Eugen" für Männerchor und Orchester. In den städtischen Sinfoniekonzerten dirigierte er mit großem Erfolg Bruckners Dritte und Vierte, Brahms Zweite, Mahlers Vierte, Strauß' Don Juan, Regers Mozart-Variationen, Wetzlers Assisi-Legende, Lieder eines fahrenden Gesellen von Mahler, die Pulcinella-Suite Stravinskys, Haas' Rokoko-Variationen. Solisten seiner Konzerte waren u. a. Adolf Busch, Eduard Erdmann, H. Schey, H. Rode, K. Gebel-Philippbaar, A. Kohmann, J. Niklaus, Z. Suhrmann, Albert Fischer. In hiesigen und auswärtigen Kammermusiken des Volkmanntrios kamen mit Volkmann am Klavier Werke von Reger, Siegl, Smetana, Brahms, Pfitzner, Mendelssohn, Mozart und Debussy zur Aufführung.

HANNOVER. Uraufführungen. Besondere, über die Stadt- und Provinzgrenzen hinaus bedeutsame Ergebnisse gibt es aus Hannover selten zu melden. Nun aber gab es an den Städtischen Bühnen im Laufe einer Woche nicht weniger als drei Uraufführungsabende: ein im Schauspielhaus von dem Streichquartett des ersten Konzertmeister des Opernhausorchesters Max Badschek veranstaltetes Kammermusikkonzert mit drei Uraufführungen, ein Tanzabend mit auch musikalischen Neuigkeiten und endlich eine Opernaufführung. Am wenigsten zu sagen hatte leider der Kammermusikabend: Eine junge, kompositionsbeflissene Hannoveranerin, Lore Goldschmidt, erging sich in einem C-dur-Streichquartett in anspruchslosem, homophonen Fabulieren. Der mit einem d moll-Streichtrio schon bei Werk 106 angelangte Berliner Alexander Preuß erwies sich als ein später, weicher, seine Einfälle noch zu wenig „dichtender" Schumann-Nachfahre. Der Karlsruher Rolf-Kreymann gab sich in einem Streichquartett anspruchsvoller, doch nicht wesentlicher.

Wem es bei alledem — mit Recht — flau geworden war, der konnte versuchen, sich an dem Tanzabend durch gepantomimten Hindemith und Grosz wieder aufpulvern zu lassen. Nach einer absoluten Tanzsuite zu Klavierstücken von Egon Wellesz entwickelte sich zu Hindemiths einst in Donaueschingen vom Triadischen Ballett betanzter Orgelvorlage eine Art Schillerscher Leichenphantasie: „Mit erstorbenen Scheinen steht der Mond auf totenstillen Hainen, seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft . . ." Nur daß kein Hain, sondern ein Gespenst von einem Haus auf der Bühne stand, aus dessen Fenstern der Nachtgeist wie ein unheimlich dumpf waltender Orgeldreher durch die Lüfte strich. „Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager zieht in schwarzem Trauerpompe dort ein Gewimmel . . ." Nur nicht so ganz schwarz, wie es hier von Schiller gedichtet ist, sondern auch grau und grellbunt dazwischen, zogen die Gespenster auf: eine Zirkusreiterin, eine Bettlerin, ein Liebespaar, ein Matrose, eine Dirne, eine Nachtwandlerin und: „Zitternd an der Krücke, wie mit düsteren, rückgesunkenem Blicke, ausgegossen in ein heulend Ach, schwer geneckt vom eisernen Geschicke, schwankt . . ." ein Krüppel, in Harald Kreutzbergs visionärer Verkörperung die genialste Gestalt dieser Phantasie der Hannoverschen Tanzmeisterin Yvonne Georgie vom „Seltsamen Haus". Wobei sich, wie meist, bei solchen Gelegenheiten ergab, daß man zu der betreffenden Musik mindestens ebensogut auch ganz anders hätte tanzen und pantomimen können, zu Wellesz etwa

weniger kompakt, zu Hindemith dagegen handfester. Von vornherin eindeutig gibt sich dagegen die Musik Wilhelm Grosz' zu Bela Balasz' groteskem Tanzspiel „Baby in der Bar". Die Handlung ist textlich ein modern-mondäner Jux, die Musik eine mit allen Schikanen ausgestaltete Jazz-Suite. Bei alledem zeigte sich aber, daß auch der noch so ulkig demonstrierte Kitsch auf die Dauer langweilt.

Wem die Aufpulverung durch Paprika plus Saccharin etwas zu weitgegangen war, der konnte sich am folgenden Opernaufführungsabend musikalisch auf einer mittleren Linie erholen, vor allem aber sich an einem starken dichterischen Eindruck kräftigen. Die Erstlingsoper des 30jährigen Ignaz Lilien „Beatrys", die vor kurzem in Antwerpen und Brüssel ihre flämische und französische Uraufführung erlebte, erschien hier zum erstenmal auf einer deutschen Bühne. Für den Komponisten sprach von vornherein, daß ein Werk eines wirklichen Dichters ihm diese Oper eingab, das Drama „Ik dien" (Ich diene) von H. Teirlinck. Der aus überzeitlichen Kräften gespeisten Dichtung gegenüber mit ihrem starken, allgemeinmenschlichen Gehalt und ihrer für die Oper besonders wertvollen unmittelbar anschaulichen Darstellung erscheint die Musik Liliens allerdings viel weniger „gedichtet" und überzeitlich. Der Griff nach Himmel und Erde zugleich gelang wohl dem Dichter als Sprecher seines Volkes, aber nicht dem Musiker, der ihn ohne solche stärkende und erhebende Verbundenheit allein aus seinem persönlichen Antrieb heraus in seinem ersten Opernversuch wagte. So ist die Musik mehr der Dichtung entlang komponiertklanglich illustrierend, als aus dem Kern des Dramas heraus. Sie ist auch noch zu jugendlich für solche Aufgaben und noch zu sehr einem Übergangsstadium der neueren Musik verhaftet.

Die Hannoversche Aufführung war unter Rudolf Krasselts musikalischer und Dr. Hans Winkelmanns szenischer Leitung in dem von Karl Dannemann entworfenen bildlichen Rahmen nicht nur sehr sorgsam vorbereitet, sie erfüllte im ganzen auch jene beiden Hauptbedingungen. Hertha Stolzenberg verkörperte die Stolzenberg in vollendeter, erschütternder Weise. Mit den Darstellern und Leitern der Aufführung wurden zuletzt auch Komponist und Dichter, die an diesem Abend anwesend waren, stark gefeiert. Dr. Rudolf Steglich.

KARLSRUHE. Als Oper wird man Julius Weismanns neues Bühnenwerk „Regina del Lago" mit Recht nicht bezeichnen. Ihm kommt eher der Name eines musikalischen Traumspiels zu. Ihn bedingt schon der Inhalt, der Text, den Erica Stuber nach einer gleichnamigen Dichtung Walter Calés durchaus nicht bühnenfähig zugerichtet hat. Ein sehr kurzes Vorspiel, dem sechs in reichliches Dunkel von Mystik und Symbol gehüllte Bilder folgen. Unangebracht, über ihren „Inhalt" zu sprechen. Er verschwimmt in jener Lyrik, der wir eigentlich längst fernstehen, die wie aus versunkener Welt herüberdringt und historische, archäologische Teilnahme an mancher schön geschwungenen Linie weckt. Aber Leben hat und schafft sie nicht. Ein Traum von Liebe und Tod, von ewiger Sehnsucht. Freilich, nur Traum, nur blutleere Schemen, voll von Wirklichkeitsferne. Dem Komponisten steht das wohl an zum Vertonen eines Dichtwerks von mäßigem Umfang; es schadet seinem Erfolg, wagt er damit eine ganze abendfüllende Oper. Die Musik, mit der J. Weismann diese sechs Bilder unterlegt hat, geht eigne Wege, abstrahiert man einige liebende Erinnerungen an „Ariadne" und ein paar mäßige, passende Versuche, atonale Möglichkeiten zu nützen. Unverbrauchte, frische Einfälle in Harmonisierung und Orchestrierung erfreuen, das Klavier, Weismanns Instrument, wird stark beigezogen und mit andern, auch ausgefallenen Instrumenten zu eigenartigsten Klangwirkungen verbunden. Ströme von Melodien, von lyrischen Ergüssen, vom Vollorchester und von Soloinstrumenten getragen, entzücken; die Fruchtbarkeit Weismanns in musikalischer Erfindung läßt staunen — und immer wieder bedauern, daß er sich nicht über ein dramatisch tauglicheres Textbuch hergemacht hat, das er ebenso glänzend ausschöpfen konnte. Denn fehlt ihm auch die Begabung zum großen dramatischen Wurf, der Komposition eines etwas bewegteren Inhalts wäre er ohne Zweifel gewachsen. So scheint mir sein neustes Werk in dieser absolut musikalischen Bedingtheit mehr für einen auserwählten Kreis von Musikliebhabern bestimmt als einem vollen Opernhaus zugänglich, das in seiner bunten Zusammensetzung dieser Fülle von tonlicher Lyrik und textlich-dramatischer Stille auf die Dauer von Stunden nicht gewachsen ist. Die Uraufführung im Badischen Landestheater brachte dem Komponisten einen starken künstlerischen Erfolg, dem musikalischen Hörer des Werkes nachhaltige Eindrücke und Erschütterungen. Rudolf Schwarz hat die klanglichen Schönheiten des Spiels im wesentlichen erfaßt und im gut musizierenden Orchester plastisch verkörpert; die Bühnenbilder, die Torsten Hecht schuf, suchten die mangelnde Dramatik nach Möglichkeit zu ergänzen und kamen oft packenden Farbholzschnitten des Mittelalters nah. Die Wiedergabe der „Regina del Lago" bedeutet ein Wagnis für die reine Kunst, fern aller zeitüblichen Sensation, eine Tat des Idealismus. — Eine Uraufführung kleinern Stils gab es kurz vorher im letzten Volkssinfoniekonzert: Franz Philipp spielte Corellis Orgelkonzert in C-Dur nach der Bearbeitung von Francesco Malipiero, der doch von zu starken Übermalungen und vielleicht auch Eingriffen nicht freizusprechen sein dürfte. Der Eindruck von Malipieros Bestreben nach Modernisierung überwog

den der Stilwahrheit ... so wertvoll es war, dem Maestro des klassischen Geigenspiels und des Concerto grosso auch im Reich der Orgel zu begegnen. Mit dem zehnten Sinfoniekonzert beschloß das Badische Landestheater seine offizielle konzertierende Tätigkeit des Winters. Man darf Josef Krips zum Lob nachsagen: er hat seine Hörerschaft unvoreingenommen und sachkundig mit wichtiger alter, neuer und allerneuster Musik — hier nicht ohne gelegentliche Widerstände — vertraut zu machen sich bemüht. Daß er besonders für Bruckner sich mit aller Kraft eingesetzt hat, bedeutet hier ein wirkliches Verdienst; und wie er es durchgeführt hat, reine Freude, bleibenden Gewinn. Dr. K. Preisendanz.

KOBLENZ. Richmodis von Aducht, Oper von Hermann Unger. Uraufführung.

Wie sehr das Vertrauen zu der musikalischen Leitung des Koblenzer Stadttheaters gewachsen ist, ist nicht deutlicher zu erweisen als dadurch, daß Hermann Unger seine jüngste Bühnenschöpfung „Richmodis von Aducht" demGMD. Erich Böhlke zur Uraufführung anvertraut hat. Richmodis ist Ungers erste große Oper. Die textliche Unterlage lieferte der Frankfurter Tenor und Librettist Jaroschek nach dem gleichnamigen Spiel Emil Kaisers, der die Richmodissage mit einem „Rahmen" umgab, in dem Tod und Leben als allegorische Figuren nach Art der „Moralitäten" auftretend, um die Seele der Richmodis wetten; die Sage empfing so einen tieferen Sinn und wurde Verkünderin eines ethischen Gedankens: der Macht der überwindenden Liebe. Das Textbuch trägt durch Einfachheit und Unkompliziertheit der Handlung und die Erhebung des einmalig Geschehenen ins Allgemeingültige durchaus Züge heutiger Opernproduktion und mußte einen modern empfindenden Musiker zur Vertonung reizen. In Ungers Komposition hat die Klarheit des Textbuches in dem übersichtlichen Formbau der musikalischen Gestaltung Resonanz gefunden. Ballett, Pantomime und anderen opernhaften Elementen wie Ariosos, Ensembles, Chören, Finalebildungen, in denen allen eine eingängliche, in ihrer Prägnanz fesselnde Melodik fließt, treten in der Übertragung des Concerto grosso-Effektes der Gegenüberstellung von Tutti und Soli aufs Vokale kantatenmäßige Bildungen gegenüber. Archaisierende Wendungen in Chorsatz und Tanzspiel deuten auf die Zeit der Handlung, während im übrigen die kraftvoll gesunde aus dem sicheren Boden der Tradition herausentwickelte Tonsprache durchaus modernes Gepräge trägt, das auch das instrumentale Gewand bestimmend gefärbt hat. Die Ökonomie in der Anwendung aller musikalischer Mittel ist das Moment der Partitur, das ihr den Stempel eines ausgeglichenen, in allen Teilen ab- gewogenen wahren und echten Kunstwerkes aufdrückt. Die Oper dürfte für den heutigentags recht dürftigen Spielplan eine wirkliche Bereicherung bedeuten.

Die Aufführung unter der musikalischen Leitung Böhlkes und der szenischen von Gerhard Amundsen war überaus glänzend. Den Hauptanteil an dem durchschlagenden Erfolge darf das Orchester für sich beanspruchen, das mit voller Hingabe an die Sache klangprächtig musizierte. Die Titelrolle gab Anna Manford mit dem ganzen Einsatz ihrer gesanglichen Vorzüge, adlig und würdevoll im Spiel. Die übrigen Rollen waren durch die besten Kräfte der Koblenzer Oper vertreten. Besondere Anerkennung verdient der durch das Musikinstitut verstärkte Theaterchor. Autor, Leiter und Darsteller waren Gegenstand herzlicher Ovationen. Dr. Wilhelm Virneisel.

MÜNSTER. Besondere Erhebungen brachte der Winter nicht. Wir haben ein ausgezeichnetes Orchester; der Musikvereinschor zeigt Rückgang, auch an Zahl. Dem neuen Dirigenten liegen noch am besten die Wiener Klassiker, Brahms weniger, Pfitzner gar nicht. Von der „Deutschen Seele" hatten einige Kenner nach der ersten Hälfte genug. Bachs Johannespassion wurde durch G. A. Walters unvergleichliche Kunst gerettet; Henny Wolf war leider indisponiert, der Vertreter der Jesusworte unmöglich. Die Wiedergabe der Choräle (ein Viertel-Pause nach jeder Zeile!) verriet die weltenweite Entfernung des Chorleiters vom Geiste des evang. Kirchenliedes. Vorbereitet war das Werk in der Hauptsache durch Kapellmeister Schlemm. — Die Oper steht hinter dem Schauspiel beträchtlich zurück; Ludwigs „Schlag 12", häufig wiederholt, zuletzt vom Komponisten selbst dirigiert, bildete vielleicht die beste Leistung in der Spielzeit. — Die Musikschule meldet, daß die alte Schülerzahl bald wieder erreicht sein werde; anscheinend überwiegt aber durchaus die Zahl der Kinder. Man plant eine Erweiterung des Lehrpersonals. Anziehend wirkten Schülerkonzerte unter Leitung von Dr. Sambeth, dessen Madrigalchor Vortreffliches leistet. — Der junge Priv.-Dozent Dr. Fellerer veranstaltet Collegia musica; wir danken ihm u. a. einen munteren Abend in der Universitätsaula mit Mozarts Bandelterzett, Bachs Kaffee-Kantate und älterer Orchestermusik. — Der Bachverein (Karl Seubel) bot Teile aus dem Weihnachtsoratorium, dazu letzthin die Lukaspassion von H. Schütz a cappella und ohne eingelegte Choräle, leider mit ungeeigneten Solisten. Für diesen Ausfall entschädigte indessen der ausgezeichnet geschulte, von spürbarer Begeisterung erfüllte Chor. Zu bedauern bleibt die offenbar mißliche Finanzlage des Bachvereins. — Die „Mozart-Woche" des Musikvereins mit 4 Aufführungen, darunter Don Juan und Bastien und Bastienne, fand freundliche Aufnahme. Sm.

WIESBADEN. Uraufführungen. Drei neue Einakter von Ernst Křenek — das war die große Sensation der Maifest-Woche. Křenek besitzt zweifellos Sinn und Blick für das Bühnenwirksame. Seine Libretten hat er pfiffig angelegt. Immer handelt es sich dabei um ein lebendiges Geschehen; die Gestalten sind sicher gezeichnet; der Gefühlsstrom fließt wenig tief, für psychologische Ausdeutung ist kaum Zeit: oft jagt die Handlung im Fluge, fast kinodramatisch vorüber; aber — man bleibt in Spannung. Die Musik, von atonalen Wirrnissen nicht frei — bezeigt doch eine gewisse Umkehr zu maßvollerer harmonischer Struktur: sie kennt wieder Ganz- und Halbschlüsse, reine Dreiklänge, melodische Reize. Die Rhythmik ist von impetuosem Schwung; die illustrative musikalische Situationsschilderung von überraschender Prägnanz. 1. Der Diktator. Dieser Herrenmensch hat den Haß einer jungen Frau Maria auf sich geladen: ihr Gatte, ein Offizier, ist in dem Krieg, den der Diktator soeben beendete, von einer Bombe getroffen, verschüttet und durch Giftgas erblindet. Das will Frau Maria an dem Diktator rächen: sie dringt mit dem Revolver in der Hand bei dem Gewaltigen ein. Des Diktators Gattin Charlotte, ein sanftes, gefügiges Wesen, wohnt — ungesehen — der Begegnung bei. Frau Maria, noch eben die treue Pflegerin ihres blinden Mannes, fühlt sich in kürzester Zeit von der machtvollen Persönlichkeit des Diktators so hypnotisiert, daß sie seiner Forderung — sich ihm in Liebe hinzugeben —Folge leisten will! Da greift die sanfte Diktatorsgattin nach dem Revolver und will den Ungetreuen niederknallen: doch Maria — eben noch Rachegöttin — stellt sich jetzt schützend vor ihn und fällt als Opfer. Diese Szene ist in ein Terzett von pathetischer Steigerung eingefangen, und wenn zum Schluß die drei Beteiligten ihre hohen A und B unisono dreinschmettern, feiert die gute alte „Oper" ihre Auferstehung. 2. Das geheime Königreich; eine Märchenoper. Der König, die Königin, der Narr, der Rebell — sind die Hauptpersonen. „Nieder der König! hoch die große Revolution!" — brüllt man hinter der Szene. Der Narr ergeht sich in witzigen Ausfällen gegen solche höchst aktuellen Zeitverhältnisse. Aber die Sache wird ernst. Der König zieht in den Straßenkampf und gibt seine Krone dem Narren derweilen in Gewahrsam. Die Königin heischt nun die Krone und bringt es dahin, daß der Narr sie im Spiel mit Weibern, Wein und Gesang verjuchzt! Nun muß man diese Königin hören: sie singt langatmige Koloraturen bis in die allerhöchst dreigestrichene Oktave hinein! drei Hofdamen trillieren und brillieren mit ihr um die Wette! Das Ballet tanzt Tango dazu! Der König ist vom Rebell besiegt: um ihn zu retten, zieht man ihm die Narrenkleider an; er flieht; der Rebell fordert von der Königin die Krone —: Alles zusammen ein echtes Opernensemble! Die Königin flieht mit der Krone in den Zauberwald; der Rebell ihr nach; um ihn von seinem Gelüst abzulenken, führt die Königin ihn in Versuchung, indem sie sich — entkleidet; denn sie ist schlank und schön. Doch als der Rebell gierig nach ihr greift, verwandelt sie sich — in einen Baum! Und wie im „Jonny" der Gletscher — so beginnt im „Geheimen Königreich" der Wald, der Baum zu singen! Der König wird angelockt: er schlummert unter dem Baum ein; dem Sterbenden drückt der Narr die am Baum hängende Krone aufs Haupt.. Diese Märchenoper bietet namentlich in dem „Waldweben" klanglich manch reizvolles. Mit besondrer Vorliebe ist der Narr musikalisch gezeichnet, er versteigt sich sogar zu fast volksmäßigen Weisen und tritt nach altem Shakespearerezept zum Schluß noch vor den Vorhang, um sich und das „kleine Spiel" dem Publikum zu empfehlen: „auf Wiedersehen!" 3. Schwergewicht — ist ein Triumph der Groteske: eine Operette von drastischem Ulk; zumeist von moderntänzerischem Zuschnitt: eine gelungene Parodie auf die heutige Sport-Trainier-Mode. Křenek errang namentlich mit den beiden letzten Einaktern namhaften Erfolg. Die temperamentvolle Führung des Kapellmeisters Jos. Rosenstock, die aufopfernde Hingabe der Darsteller und des Orchesters und die geschmackvolle Regie Paul Bekkers wurden allgemein anerkannt. O. D.

ZITTAU. Am 3. Februar hielt Suters „Le Laudi" seinen Einzug in Ostsachsen und die angrenzende Niederlausitz durch eine wohlgelungene Aufführung, die der hiesige Gesangverein „Orpheus" unter Leitung seines aufstrebenden jugendlichen Dirigenten Oskar Schneider, unterstützt durch Herren des Lehrergesangvereins, das erweiterte Städtische Orchester und einen Kinderchor von 70 Stimmen, veranstaltete. Das Werk bewährte auch hier seine oft anerkannte Wirkungskraft, die in innerlichst begründeter beredsamer Melodik und glänzender thematischer Arbeit wurzelt. Das kleine Mittelstadtorchester, durch Herren des Beamtenorchesters verstärkt, fand sich in die ungewöhnliche und schwierige Aufgabe, die viel Klangsinn und rhythmische Anpassung verlangt, mit Geschick und leistete im ganzen Erfreuliches. Chor und Soloquartett (Edith Laux-Leipzig, Elly Hartwig-Correns-Sorau, Hans Schuberth-Meister-Chemnitz, Kurt Wichmann-Halle) bewältigten das sehr anspruchsvolle Werk (es wurde deutsch gesungen) vorbildlich. Oskar Schneider hat mit dieser Aufführung wieder einmal bewiesen, daß der rechte Mann mit den rechten Mitteln auch in der Provinz selbst ungewöhnlichen zeitgenössischen Aufgaben gerecht werden kann. Dr. E. Reinstein.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Vom 20.—22. Mai fanden, wie im Vorjahre, im Bruchsaler Schloß Historische Konzerte statt. Die aufgeführten Werke, bearb. von Fritz Zobeley, stammen aus der Grfl. v. Schönbornschen Musikbibl. und umfassen: eine Triosuite aus J. Pachelbels „Musikalischer Ergötzung", eine noch ungedruckte Triosonate von Händel mit zeitgenössischer Hinzufügung einer konzertierenden Cellostimme, ein Violinkonzert und eine italienische Motette für Solosopran von unbekannten Autoren des 18. Jahrh., ein Orchesterquartett von Stamitz und Opernarien von Sacchini und F. Paer. Ausführende: Josef Peischer, Ria Ginster und das Kammerorchester des Karlsruher Landeskonservatoriums.

Vom 17.—25. Mai veranstaltete das Bad Pyrmont eine Musik-Festwoche. Außer einer Reihe volkstümlicher Konzerte des Kurorchesters unter Joh. Strauß und Curt John gab es ein Gastspiel des Weimarer Nationaltheaters, ein a cappella-Konzert des Kasseler Lehrergesangvereins unter Rob. Laugs, eine Franz Schubert-Gedenkfeier unter Walter Stöver und, als Abschluß, eine Festaufführung der Neunten mit ersten Solisten, ebenfalls unter Leitung Stövers.

Auch Swinemünde veranstaltet vom 9.—17. Juni eine Musik-Festwoche, die u. a. als besonderes Ereignis die deutsche Uraufführung der Gluckschen Oper „L'ivrogne corrige" (1760 als französ. Singspiel komponiert) bringen wird. Die Bearbeitung ist auf Grund der Wiener Fassung unter Berücksichtigung der Pariser Revision von d'Indy textlich von Dr. W. Treichlinger, musikalisch von einem bekannten Wiener Komponisten vorgenommen worden. Als zweite komische Oper gibt's „Die drei Pintos" von Weber in der Mahlerschen Bearbeitung. Als Orchester wurde (zugleich für die Kurmusik) ein Wiener Konzertorchester unter G. Kassowitz verpflichtet.

In Leningrad fand eine Opernfestwoche statt. Zur Aufführung gelangten Bergs „Wozzek", Kreneks „Der Sprung über den Schatten" und — ein mit besonderer Spannung erwartetes Ereignis — die Urfassung des „Boris Godounow" von Mussorgsky.

Die diesjährigen Salzburger Festspiele dauern vom 26. Juli bis 30. August. Zur Aufführung gelangen u. a. die Zauberflöte und Fidelio unter Schalk, Cosi fan tutte unter Bruno Walter. Ferner dirigiert Schalk Schuberts E-dur-Messe und Beethovens Neunte, Walter ein Mozartkonzert und Mahlers „Lied von der Erde". Aufführungen von Benevolis 52stimmiger „Domweihmesse" (1628) durch Jos. Messner und „Mozart-Serenaden" unter Paumgartner vervollständigen den musikalischen Teil des Programms.

Die Münchener Festspiele der Bayrischen Staatstheater finden vom 26. Juli bis 31. August statt. Zur Aufführung gelangen Bühnenwerke von Mozart und Wagner. Dirigenten: Knappertsbusch, Blech, K. Elmendorff, Paul Schmitz.

Das Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet etwa vom 10.—17. Sept. in Siena (Italien) statt. In 3 Kammerkonzerten ist vertreten: Deutschland durch Hindemith und Tiessen, Österreich durch Zemlinsky und Webern, die Schweiz durch Rob. Blum, Frankreich durch Ravel, Italien durch Alfano und Tomassini, England durch Bridge, Amerika durch Ernest Bloch, Spanien durch de Falla, Rußland durch Prokofieff, Polen durch Martinu und die Tschechoslowakei durch Haba. Ferner konzertiert das Augusteum-Orchester unter Molinari mit altitalienischer Musik und der Chor der Sixtinischen Kapelle unter Casimiri. Ein Sonderkonzert der Italien. Sektion bringt Strawinskys „Noces" und eine Serenade von Casella.

Die diesjährigen Händel-Festspiele finden vom 5.—10. Juli im Stadttheater Göttingen statt. Unter Leitung von Intendant Dr. Hanns Niedecken-Gebhard und GMD. Rudolf Schulz-Dornburg, Essen, kommen die Oper Julius Caesar in Neuinszenierung am 5., 7. und 9. Juli und 3 szenische Kantaten: Lukretia, Apollo und Daphne von Händel, sowie Bach, Phöbus und Pan am 6., 8. und 10. Juli zur Aufführung. Eine Reihe namhafter erster Künstler, die zum größten Teil von den bisherigen Festspielen in bester Erinnerung stehen, haben ihre Mitwirkung wieder zugesagt. Auskunft erteilt die Geschäftstelle R. Kuhnhardt, Göttingen.

Als Abschluß des Konzertjahres 1827-28 veranstaltet die Stadt Bochum Anfang Juli 1928 ein mehrtägiges Bruckner-Fest. Die Feier wird am 1. Juli durch eine Kammermusik-Matinee des Treichler-Quartetts mit dem Streichquintett des Meisters eingeleitet. Das am gleichen Tag stattfindende 1. Chor- und Orchesterkonzert bringt die 1. Sinfonie und die große f-moll-Messe. Hierauf folgt am 3. Juli: 5. Sinfonie und Te Deum und am 5. Juli: Männerchöre und die 9. Sinfonie. Die Leitung der Konzerte hat GMD. Leopold Reichwein.

Das vom 10. bis 13. Juni in Köln stattfindende 17. Niederrhein. Musikfest steht unter Leitung Abendroths und bringt an drei Abenden folgende Werke: Bachs Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen", Händels Anthem „Zadok der Priester", Beethovens Violinkonzert, Wagners Faustouverture, „Fausts Verdammnis" v. Berlioz, Schuberts C-Dur-Sinfonie, die Fünfte v. Bruckner, „Don Juan" v. R. Strauß und Janaceks Sinfonietta. Solisten: Dus. Giovanni, Karl Erb, Heinr. Rehkemper u. Kreisler.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In der Reihe der musikpädagogischen Veranstaltungen des Frankfurter Tonkünstlerbundes hielt der Hamburger Stimmphysiologe Dr. A. Thausing einen Vortrag über „Die Eigenschaften der Sängerstimme und die gesangspädagogische Praxis". Im Mittelpunkt seiner Ausführungen standen drei wichtige Probleme: 1. Die Beschaffenheit des Gesangstones; 2. die Verbindung von Ton und Sprache und 3. die sängermäßige Höhe. Die interessanten Ausführungen illustrierte der Vortragende durch Grammophonbeispiele.

Seit Anfang d. J. gibt Walter Braunfels, der Direktor der Staatl. Hochschule für Musik in Köln, ein Nachrichtenblatt dieser Hochschule heraus, das neben Internem auch allgemeine Fragen der Musikerziehung behandelt.

Die Berliner Musikhochschule hat eine Funkversuchstelle eingerichtet, die dazu dienen soll, 1. Musiker und Sänger zu einem für den Funk geeigneten Vortrag zu erziehen; 2. die Veränderung des Klangcharakters bei Übertragung von Musikwerken zu untersuchen und denselben zu verbessern und 3. eine ausgesprochene

Funkinstrumentation und vielleicht auch „funkmäßige Kompositionstechnik" zu schaffen. Auch mit „Fernunterricht" und „Ferndirigieren" will man experimentieren.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in der Zeit vom 28. Mai bis 2. Juni in Kassel einen Ersten Fortbildungskursus für Privatmusiklehrer und -lehrerinnen. Die Tagung ist als eine Arbeitsgemeinschaft gedacht und sieht für alle Gebiete des Privatmusikunterrichts Einzelkurse vor, die die Teilnehmer praktisch und theoretisch weiterbilden sollen. Referate haben u. a. zugesagt Prof. Dr. Mersmann, Prof. Charlotte Pfeffer, Musikdirektor Hallwachs, C. M. Geis, A. Bebner, F. Loebenstein.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Mitteilungen Nr. 7 der Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau sind erschienen. Sie enthalten den Bericht über die letzte mit der Einweihung des neugeordneten Schumann-Museums verbundene Mitgliederversammlung, sowie ein Verzeichnis der für das Museum angekauften Musikhandschriften aus der Heyerschen Sammlung.

PREISAUSSCHREIBEN

Das Schubertpreisgericht hat gesprochen. Aus dem internationalen Wettbewerb, den die Columbia Phonograph Company Limited (New York) anläßlich der Schubert-Zentenarfeier ausgeschrieben hatte, gingen in der deutsch-holländischen Zone als Preisträger hervor: 1. Preis (750 Dollar): Hermann Wunsch, Berlin, „Sinfonie". 2. Preis (250 Dollar): Kurt von Wolfurt, Berlin, „Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart". 3. Preis („Ehrenzeugnis"): Joh. C. Berghout, Arnheim (Holland), „Sinfonie" G-dur. Das Preisgericht bestand aus den Herren: Hermann Bischoff, E. N. von Reznicek, Max von Schillings, Johann Wagenaar, Ernst Wendel. Einige andere auch beachtenswerte Werke konnten leider nicht in Betracht gezogen werden, da sie den Bedingungen des Ausschreibens nicht entsprachen. Die Jury, welche unter den 30 preisgekrönten Werken aller zehn Zonen den internationalen Hauptpreis von 10000 Dollar zu bestimmen hat, wird im Juni in Wien tagen.

Geburtstage und Jubiläen:

Louis Roth, der einst beliebte Operettenkomponist der älteren Wiener Schule, auch von Johann Strauß sehr geschätzt, wurde unlängst bei bester Gesundheit und geistigen Frische 85 Jahre alt. Von seinen zahlreichen Bühnenstücken sind besonders die „Lieder der Mirza Schaffy" bekannt geworden.

Anläßlich seines 70. Geburtstages (s. Aprilheft S. 208 u. 209) erhielt Siegfried Ochs vom preuß. Staat einen Ehrensold bis an sein Lebensende ausgesetzt.

Musikschriftsteller Paul Hiller, Köln, ein Sohn Ferdinand Hillers, wurde unlängst 75 Jahre alt. „Der junge Hiller" wirkte, als vielseitiger Künstler, der er ist, lange Jahre als dramatischer Bariton an ersten Theatern. Auch als Theaterleiter hatte er einst vielbemerkte Erfolge.

Graf Ferdinand Sporck, der begeisterte Wagnerapostel, Schriftsteller und Operntextdichter Wagnerscher Schule, wurde jüngst 80 Jahre alt. Er schrieb u. a. die Texte zu Schillings „Ingwelde" und „Der Pfeifertag", zu Zumpes „Sawitri", C. Kistlers „Kunihild" und, mit Wolzogen zusammen, den von Hans Sommer komponierten „Münchhausen".

Carl Stumpf, der berühmte Psychologe und frühere Ordinarius an der Berliner Universität, wurde am 21. April 80 Jahre alt. Von grundlegender Bedeutung sind seine Forschungen über Tonpsychologie (2 Bände), exotische Musik und „Sprachlaute". Die ethnographische Musikforschung verdankt ihm die Gründung des Berliner Phonogrammarchivs, in dem eine Fülle von wichtigstem Material für die Erforschung der exotischen und primitiven Tonsysteme zusammengetragen ist. Bei der Festfeier der Universität wurde eine Büste des Jubilars, von dem Bildhauer Georg Kolbe stammend, enthüllt.

Prof. Richard Senff, der Düsseldorfer Gesangspädagoge, Dirigent und Chorkomponist, wurde 70 Jahre alt. Ursprünglich Geiger, ein Schüler Joachims, wandte er sich später mit Erfolg der Gesangslaufbahn zu, die er jedoch, ähnlich seinem großen Kollegen Stockhausen, durch eine längere Dirigententätigkeit unterbrach (Mozartverein Darmstadt). 1905 gründete er in Düsseldorf eine eigene Gesangsschule.

Unser geschätzter Mitarbeiter Prof. Otto Schmid, der bekannte Dresdener Musikschriftsteller, wurde am 6. Mai 70 Jahre alt. Schmid, der heute noch als Musikkritiker an der Sächsischen Staatszeitung tätig ist, hat sich vor allem als gewissenhafter Historiograph — so durch ein Sammelwerk „Musik am sächs. Hofe", durch seine Geschichte der Staatsoper (Jahrbücher der Staatstheater) u. a. m. — um die Musikgeschichtsschreibung Dresdens Verdienste erworben. Von seinen Arbeiten sei noch die Biographie des „Folkunger"-Komponisten Kretschmer erwähnt, dessen Schüler er war.

Todesfälle:

† Kammersänger Hans Mohwinkel, der frühere Heldenbariton des Hamburger Stadttheaters, mit 71 Jahren. 1907 gab er seine Tätigkeit in Hamburg auf und unternahm große Auslandsreisen, u. a. nach Neuseeland und Australien, wo er zum ersten Male Richard Wagner in deutscher Sprache sang.

† Musikdirektor Emil Schennich, der Direktor der Innsbrucker Musikschule und Dirigent des Musikvereins zu Innsbruck, mit erst 44 Jahren. Als Nachfolger Pembaurs verstand es Schennich, das Musikleben Innsbrucks auf schöne, auch von außen anerkannte Weise zu weiterer Entfaltung zu bringen.

† Der bekannte Berliner Komponist Ferdinand Hummel mit 73 Jahren. Der Dahingegangene stammt aus einer alten Berliner Musikerfamilie und begann seine musikal. Laufbahn schon mit 7 Jahren, und zwar als Harfenvirtuose. Nach einem gründlichen Studium an Kullaks Akademie und der Berliner Musikhochschule entwickelte sich H. immer ausgeprägter zum Komponisten, als welcher er Chor- und Instrumentalwerke, vor allem aber eine ganze Reihe Opern schrieb, von denen sich jedoch keine länger halten konnte.

† P. Irurarrizaga, einer der begabtesten jüngeren Kirchenkomponisten Spaniens, im Alter von 37 Jahren.

† Frau Clara Simrock, die Gattin Fritz Simrocks, des bekannten Verlegers und Freundes von Brahms, im hohen Alter von 89 Jahren. Mit ihrem Hingang hat ein denkwürdiges und erinnerungsreiches Leben seinen

Abschluß gefunden. Clara Simrocks Haus war in den neunziger Jahren Mittelpunkt eines einzigartigen und intimen Künstlerkreises, dem nicht nur Brahms, Joh. Strauß, Joachim, Stockhausen u. a., sondern auch Maler wie Böcklin und Max Klinger angehörten.

† Musikdirektor Max Eilenberg, Kapellmeister in Bautzen, eine populäre Persönlichkeit, mit 74 Jahren.

† Julius Wertheim, der bekannte Warschauer Dirigent und Musikschriftsteller. Er erlitt, während er in einem Nachmittagskonzert der Philharmonie die Meistersinger-ouvertüre dirigierte, ein Herzschlag.

† in Nürnberg MD. Karl Böhm, der ausgezeichnete evangelische Kirchenmusiker und Mitherausgeber der „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik".

† Emil Bohnke, der bekannte Berliner Komponist und Dirigent, mit 40 Jahren. Er ist bei einer Autofahrt mit seiner Gattin, einer geborenen Mendelssohn, tödlich verunglückt. B. war Schüler von Krehl und Witt in Leipzig und Gernsheim in Berlin. Von seinen Instrumentalwerken ist namentlich sein Violinkonzert op. 11 durch Gg. Kulenkampff in letzter Zeit bekannt geworden.

Berufungen:

Kapellmeister Heinz Bongartz zum GMD. des staatl. Kurorchesters in Bad Nauheim.

Hermann Scherchen als Dirigent der Königsberger Sinfoniekonzerte und musikalischer Oberleiter der Ostmark-Rundfunk-A.-G. nach Königsberg.

Werner Ludwig, Oldenburg, als GMD. der Königsberger Oper.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Dr. Helmut Thierfelder hatte in Königsberg und Berlin starke Dirigentenerfolge. Von Berliner Blättern wird er als „vielversprechende Erscheinung der jungen Dirigentengeneration" bezeichnet.

Stipendien. Am 1. Oktober kommen 2 Stipendien der Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung zu je 1500 RM. für zwei befähigte Schüler (ein Komponist und ein ausübender Musiker) ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität zur Verleihung, die Studien von mindestens einem halben Jahr an einem in Deutschland vom Staate unterstützten Musikinstitut gemacht haben. Bewerbungen sind bis einschl. 1. Juli 1928 an das Kuratorium dieser Stiftung, Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1, zu richten, durch das auch die näheren Bedingungen zu erfahren sind.

Für das von der Stadt Berlin gestiftete, ab 1. April 1927 jährlich zur Auszahlung kommende Beethoven-Stipendium von 10000 RM. werden geborene Berliner und begabte, bedürftige Schüler der Orchesterschule des deutschen Musiker-Verbandes und der Staatl. Hochschulen berücksichtigt. Im übrigen ist die Stiftung international, so daß sich also auch Ausländer bewerben können. Was wir nicht nötig finden.

Die „Sirenenorgel" betitelt sich eine neue, bereits patentierte Erfindung, die ein Studienrat und ein Oberingenieur im Fränkischen gemacht haben. Den Mitteilungen nach scheint es sich um ein Mittelding zwischen Harmonium und Orgel zu handeln.

Auch Emil Berté, der „Komponist" des Dreimäderlhauses hat sich im Schubertjahre mit einer neuen Schubert-Operette, „Der Musikus von Lichtenthal" eingestellt, die bereits am Neuen Wiener Theater uraufgeführt wurde.

Unter dem Namen Zilcher-Trio hat der Direktor des Bayr. Staatskonservatoriums in Würzburg, Prof. Dr. Hermann Zilcher, mit den Professoren Adolf Schiering (Violine) und Ernst Cahnbley (Violoncell) eine ständige Trio-Vereinigung gebildet, die bereits im Herbst mit eigenen Konzerten u. a. in Hannover, Hamburg, Berlin und Leipzig vor die Öffentlichkeit treten wird.

Für die „Intimen Kunstabende der Musik" in Nürnberg 1928—29 können Lieder f. Sopran mit Klavierbegl. oder mit Begl. anderer Instrumente, Klavierwerke und Werke f. Violine und Klavier eingereicht werden. Alle Einsendungen sind unter Beifügung von Rückporto zu richten an Kapellmeister M. Rümmelein-Nürnberg, Mittl. Pirkheimer Str. 47.

Eberswalde. Der Kirchenchor von St. Maria Magdalenen veranstaltete unter Leitung von Ulrich Grunmach am Volkstrauertage einen „Bachabend" (u. a. Motette für 8st. Chor: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf") und am Karfreitage eine „Passionsmusik" mit Werken aus alter und neuer Zeit, darunter Joh. Kuhnaus „Tristis est anima mea" und „Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" von Heinrich Schütz. Beide Veranstaltungen fanden bei Presse und Zuhörerschaft lebhaften Widerhall.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands nimmt in seinen Mitteilungen Nr. 14 u. a. zu der immer mehr einreißenden Unsitte, daß Solisten dafür bezahlen, wenn man sie in Orchester- u. a. Konzerten auftreten läßt, nachdrücklich Stellung.

Zum ersten Mal wird in die diesjährigen Ferienkurse in Jena (8.—15. Aug.) eine Abteilung für Musikerziehung eingeschaltet, für die u. a. Walter Rein und Prof. Dr. Benedik verpflichtet wurden. Näheres durch das Sekretariat der Ferienkurse, Jena, Zeißplatz 3.

Otto Vogel, der in Schweinfurt als Gesangspädagog wirkende ehemalige Mannheimer Hofopernsänger, erntete mit einem Schülerabend in Schweinfurt lebhaften Beifall.

Christian Döbereiner wird bei dem, anläßl. der Dürer-400-Jahrfeier stattfindenden Bachfest (13. bis 15. Juli) die „Große Kammermusik" (Kammerorchester) und die „Kleine Kammermusik" leiten.

Die Johannes-Passion von H. Schütz (bearb. v. A. Mendelssohn) kam durch den Brukenthalchor in Hermannstadt unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler zur rumänischen Erstaufführung. Ein Orgelwerk „In memoriam", von Prof. Dreßler, kam durch den Komponisten im Rahmen einer Motette zur Urauff.

Das völlig umgebaute Teatro Constanzi in Rom wurde kürzlich unter dem Titel „Teatro Reale dell'Opera" festlich eingeweiht. Der neue Spielplan bringt u. a. Zandonais „Giuliano", G. Mulés dreiaktige „Dafne", Casellas „La Giara" und Strawinskys „Rossignol" und „König Ödipus". In die musikal. Leitung teilen sich G. Marinuzzi und Gaetano Bavagnoli.

In New York wurde unter dem Titel „Beethoven Symphony Orchestra" ein drittes Orchester unter Leitung von Georges Zaslawsky geschaffen.

Kurt Weill arbeitet seinen, bei den vorjährigen Baden-Badener Kammermusikaufführungen skandalerregenden Einakter „Mahagonny", mit Brecht, dem Textdichter, zu einem abendfüllenden Werk aus.

Die unlängst durch die gesamte Fachpresse gegangene Nachricht von der Auffindung eines unbekannten Oratoriums „Isacco" von Mozart durch den italienischen

Musikforscher F. Boghen beruht auf einem Irrtum Wie G. de Saint-Foix im Märzheft der „Revue musicale" nachweist, ist das Werk mit dem 1777 in München aufgeführten „Isacco" von Joseph Mysliweczek identisch. Das in der Münchener Staatsbibliothek vorhandene Manuskript, wahrscheinlich ein Autograph von Mysliweczek, stimmt vollständig mit der in Florenz entdeckten Partitur überein.

Arthur Honegger wird in der nächsten Spielzeit mit seiner Gattin, der Pianistin Aimée Vaurabourg-Honegger, eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten unternehmen. Eine Reihe zeitgenössischer Komponisten, so Ravel, Casella, Bartok und Tansman haben in dieser Spielzeit Amerika besucht.

In nächster Zeit erscheint in England der neue Grove, eine Neuausgabe des großen musiklexikalischen Werks.

Eine aufsehenerregende Erfindung auf dem Gebiete der Schallplatten ist dem greisen amerikanischen Erfinder Edison gelungen. Es handelt sich um die Herstellung einer Platte, die nicht nur alle störenden Nebengeräusche verschwinden läßt, sondern auch — ohne Vergrößerung des Plattendurchmessers — unter Benutzung beider Seiten 40 Minuten lang gespielt werden kann. Damit ist eine Verdopplung der bisherigen Spieldauer gegeben und damit die Möglichkeit, u. a. z. B. den größten Teil der großen Instrumentalwerke geschlossen auf die Schallplatte zu übertragen, ohne sich des sehr kostspieligen und daher wenig bekannten mechanischen Auswechselverfahrens bedienen zu müssen. Die neuen Platten, deren Vertrieb in Deutschland von Berlin aus erfolgen wird, sollen übrigens nicht mit einer Nadel, sondern einem Diamanten gespielt werden, den man nicht auszuwechseln braucht.

Konzertreise der Sing-Akademie.

Die Sing-Akademie zu Berlin ist von einer Vereinigung Mailänder Konzertgesellschaften eingeladen, unter Leitung ihres Direktors, Prof. Dr. Georg Schumann, Anfang Juni d. J. mehrere Konzerte mit deutschen Oratorienwerken zu geben. Die Sing-Akademie hat im Interesse der Verbreitung deutscher Kultur diese Einladung angenommen und wird damit Bachs H-moll Messe und Händels Israel in Ägypten zur Aufführung in Italien bringen, den letzteren zum erstenmal. Diese Konzerte finden mit deutschen Solisten in der Scala zu Mailand unter Mitwirkung des Scala-Orchesters statt. Auf der Hin- und Rückreise wird die Sing-Akademie in Baden-Baden und Wiesbaden auf Einladung der städtischen Verwaltungen konzertieren. Solistisch sind die Damen Lotte Leonard und Emmi Leisner sowie die Herren Anton Kohmann, Prof. Albert Fischer, Fred Drissen und Prof. Fritz Heitmann beteiligt.

Wir weisen auf die vom 13. bis 16. Juni in Berlin stattfindende Versteigerung der wertvollen Musikbibliothek von Dr. Werner Wolffheim nachdrücklichst hin (s. das Inserat S. 373) der Antiquare Martin Breslauer und Leo Liepmannssohn.

Das nächste Heft erscheint am 18. Juli

Musik im Ausland

BASEL. Das hiesige Musikleben, das von jeher schon auf beachtenswerter Stufe stand, hat durch die Gewinnung Felix Weingartners zum musikalischen Führer einen ungeheuren Auftrieb erfahren. Weingartner hat die Leitung der Sinfoniekonzerte sowie des Konservatoriums übernommen und dirigiert eine größere Anzahl von Opernvorstellungen am hiesigen Theater. Durch den vollen und bewunderswerten Einsatz seiner ganzen geschlossenen und harmonischen Persönlichkeit bewirkt er in einer Stadt wie Basel natürlich weit mehr als in einer Großstadt noch über die rein musikalische Betätigung hinaus gestaltend und formgebend und schafft so hier eine einheitliche musikalische Atmosphäre, die in dieser destruktiven, experimentierenden, in allem Geistigen so unsicheren Zeit als besonders wohltuend empfunden werden muß. Rein äußerlich drückt sich dies darin aus, daß sämtliche Sinfoniekonzerte ausverkauft sind und man sich um die Billette reißt. Das Orchester erfährt durch ihn eine unbeschreibliche Disziplinierung und Erziehung und wir haben schon in diesem Winter glanzvolle und unvergeßliche Wiedergaben vor allem klassischer Sinfonie erlebt. Als Solisten dieser Konzerte sind hauptsächlich die Pianisten Edwin Fischer und Emil von Sauer zu nennen, welch letzterer mit Listzs A-Dur Klavierkonzert ungeheuren Jubel erntete; Eva Liebenberg aus Berlin und Germaine Lubin aus Paris hatten ebenfalls großen Erfolg, Adolf Busch, nunmehr auch in Basel ansässig, spielte meisterlich die Solo-Bratsche in Berlioz' Harold-Sinfonie. Eine besonders begrüßenswerte Einrichtung hat Weingartner mit den sogenannten Jugendkonzerten gemacht, in denen er die Schüler der hiesigen Lehranstalten mit ausgewählten Programmen in das Reich der Orchestermusik einführt. Auch diese Konzerte mußten des ungeheuren Andrangs wegen doppelt geführt werden.

Die Gesellschaft für Kammermusik veranstaltete acht Abende, wobei vor allem das Capet-Klingler und Guarneri-Quartett sowie der letzte Abend zu erwähnen ist, der Schuberts Forellen-Quintett mit einheimischen Kräften brachte, darunter der ausgezeichnete erste Klavierlehrer des hiesigen Konservatoriums Bruno Maischhofer. Das Konservatorium genießt natürlich ebenfalls die Früchte der neuen Direktion; vor allem der Dirigentenkursus, den Weingartner selbst gibt — darin ein weißer Rabe unter den bedeutenden Dirigenten — hat schon im ersten Jahr gewaltigen Zulauf. Eine Reihe bekannter Größen des gegenwärtigen Musiklebens hat hier eigene Konzerte gegeben; unnötig sie alle aufzuführen. Zu den repräsentativen Erscheinungen des hiesigen Musiklebens gehören dagegen die Orgelkonzerte des Münsterorganisten Adolf Hamm, der in jedem Jahr geschickte Überblicke über die klassische Orgelmusik, vor allem Bachs, gibt und an meisterlichem Spiel jedenfalls keinem der bisherigen, zum Teil hochberühmten Gäste nachsteht. Ferner die großen ChAufführungen des Basler Gesangvereins, der unter Leitung von Hans Münch in diesem Konzertjahr Bachs Magnificat, Regers hundertsten Psalm und das prächtige Requiem von Verdi gebracht hat. Verschiedene Faktoren sorgen dafür, daß auch moderne und modernste Musik hier zu ihrem Recht komme, so die Ortsgruppe der Int. Ges. f. neue Musik, die das Amarquartett mit Hindemithschen Werken zu Gast hatte, und das recht regsame Basler Kammerorchester, das unter seinem begabten jungen Dirigenten Paul Sacher neben seltener zu hörenden hauptsächlich frühklassischen Werken ebenfalls modernste Musik zu Gehör bringt.

Auch der Oper ist natürlich Weingartners Tätigkeit zugute gekommen. Hier sind vor allem die von ihm geleiteten Aufführungen von Götz' Widerspenstiger, Mozarts Figaro und Wagners Tristan zu nennen, die mit Ausnahme des Tristan ohne auswärtige Gäste bewältigt wurden und weit über Basel hinaus Echo fanden. Daneben gab es noch eine Anzahl recht beachtenswerter Vorstellungen, wobei der feinen und geschickten Regiearbeit des Direktors Oskar Wälterlin und des ersten Regisseurs Walter Felsenstein zu gedenken ist. An Gesangskräften besonders vielversprechender Begabung sind die jugendlich dramatische Sängerin Leonie Burgerstein (Widerspenstige, Tosca, Turandot, Mona Lisa) und der lyrische Bariton Josef Hunstiger zu nennen. Das gesamte Musikleben hier ist entschieden im Aufschwung begriffen.

Otto Maag.

BUDAPEST. Das Stadttheater brachte unter Kapellmeister Karácsonyi eine stilgerechte Wiedergabe der klassischen Märchenoper Rimsky-Korssakows „Schnegurotschka" („Schneeflocke") in der trefflichen, leicht singbarer Übersetzung Martin Lovászys. Der Text der Oper ist bekanntlich nach einer Idee Ostrowskys vom Komponisten selbst geformt. Als weitere Erstaufführung gab's Kreneks „Jonny spielt auf" in der ungarischen Übersetzung von Karl Kristof und Alex. Jemnitz. Die Solisten (darunter Wiener Gäste) sangen und spielten mit viel Verve. — Im Opernhause erntete die Novität Ermanno Wolf-Ferraris, die Lustspieloper „I quattro rusteghi" („Die vier Zänkischen") einen stürmischen Erfolg. Das Werk wurde von dem Kapellmeister Fleischer einstudiert und dirigiert. Als weitere Ur- bzw. Erstaufführung brachte das Opernhaus das Werk eines ungarischen Tondichters: „Die Toteninsel" von Eugen Zádor und „Die Schäfer-

stunde" von Maurice Ravel. Zádor, ein Schüler Max Regers, ist Professor der Komposition am Neuen Wiener Konservatorium und musikalischer Mitarbeiter mehrerer Wiener Tagesblätter. Das Libretto von C. G. Zwerenz ist nichts anderes als eine Dramatisierung von Böcklins Gemälde: die Toteninsel. Die an reinsten lyrischen Situationen reiche Handlung stellt Böcklin in den Mittelpunkt einer erdachten Geschichte zu jener Zeit, als die Seele des Malers sich mit der Erschaffung des berühmten Bildes beschäftigte. Der Phantasie des Komponisten ist reiche Nahrung geboten, was denn auch Zádor redlich ausnutzte. Das Märchen der „Schäferstunde" hat keinen gerade moralischen Inhalt. Die Musik, wiewohl von Ravel, empfinden wir bei diesem Texte nur als etwas Nebensächliches. Sie besteht aus geistreichen und feinen Einzelheiten: es ist ein pikant wirkendes Nebeneinanderreihen zarter musikalischer Farbentupfe, ohne in uns eine besondere Bewegung hervorzurufen. Darsteller und Orchester verdienten den reichen Beifall.

Die Philharmoniker widmeten ihr sechstes Konzert dem Komponisten Eugen Hubay und brachten unter Dóhnanyi dessen Sinfonie „Vita Nuova" zur Aufführung. Die mächtige, auch im Auslande bekannte Schöpfung, eines der großartigsten und wertvollsten sinfonischen Werke Hubays, wurde vor sieben Jahren am Dante-Feste der Gesellschaft „Mathias Corvinus" uraufgeführt. Obwohl sie aus sieben Sätzen (auf fünf Sonette der „Vita nuova" Dantes) besteht, ermüdete sie den Zuhörer nicht im geringsten. Man darf es den Philharmonikern Dank wissen, daß sie dieses unverdient vergessene Werk wieder auf würdigste Weise einem darüber begeisterten Publikum zugängig machten.

In einem außerordentlichen philharmonischen Konzerte des hiesigen Opernhausorchesters brachte Franz Schalk unter Mitwirkung von Opernhausmitgliedern und des Palestrina-Chores abermals die Neunte von Beethoven zur Aufführung. Schalks sichere, geschmackvolle, aber nicht sehr persönliche Auffassung befriedigt sehr: einige seiner Tempi waren m. E. ein wenig zu langsam. Vor der Sinfonie hatte die junge sympathische Pianistin Charlotte Récsey mit ihrem Debut des A moll-Konzerts von Schumann begeisterten Erfolg. J. Fligl.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

The London Season. Eröffnung von Covent Garden. Das Mailänder Poltronieri Streichquatett. Das Roth Streichquartett. Valentina Aksarova. Mischa Lewitzki. Neue Zwischenakt-Musik.

In England, und zwar namentlich in London, spielt Tradition noch immer eine große Rolle. Wenn der wunderschöne Monat Mai seinen sehnlichst erwarteten Temperaturwechsel bringt, wenn unsere befiederten Sänger sich allenthalben wieder hören lassen, dann erwarten die musikhungrigen Massen, daß man ihnen die Eröffnung der neuen Season ankündigt. Das altehrwürdige Haus, das auf der Blumen-, Obst- und Gemüsebörse – Covent Garden genannt, steht, erfreut sich noch immer größter Beliebtheit. Wenn Tür und Tor sich in diesem Opernhause öffnen, dann weiß man in London, daß die große Season beginnt. Wagners Musik bedeutet für den Londoner das wahre Labsal. Die Verehrung für den Meister sitzt derart tief im Herzen des Volkes, daß es eine wahre Freude ist, dem vierten Stock im alten Hause hie und da einen Besuch abzustatten. Dort ist die Stätte, wo Wagner wirklich genossen und scheinbar auch verstanden wird. Dort finden sich die traditionellen Fünfhundert, die sich an des Meisters Musik erlaben und begeistern. Wagners Werke und namentlich der Ring, haben gerade im musikalischen Proletariat wahre Wunder gewirkt, und zwar gerade auch im erzieherischen Sinne; was in London nicht hoch genug zu bemessen ist. Leben wir doch in einer Zeit, in der man bemüht ist, Musik einfach zu verunstalten, zu welchem Prozeß ja Amerika stets hilfreiche Hand bietet.

Die kurze Spanne Zeit, deren sich Opernproben am Covent-Garden-Theater zu erfreuen haben, der ungeheure Arbeitsstoff, den eine Deutsche Opernsaison mit reichlichem Spielplan bewältigen muß, hat gleich nach der ersten Woche auffallende Ergebnisse gezeitigt. — Wir stehen vor dem Abschluß eines vollständigen Ring-Zyklus, mit teilweise wichtiger Neubesetzung. Da ist vor allem ein neuer Wotan aus München, Wilhelm Rode, der durch seine machtvolle Stimme und imponierende Persönlichkeit große Triumphe feierte. Dann haben wir eine neue Brünhilde in Elisabeth Ohms: mächtig in der Erscheinung, allein mit nicht ganz ausgeglichener Stimme. Die Höhe ist nicht immer ganz verläßlich und das Wuchtige in den Ausbrüchen entbehrt oft des Ebenmaßes. Doch in der Walküre hatte sie Augenblicke von nicht zu vergessender Pracht, sowohl stimmlich als schauspielerisch. Lauritz Melchiors Siegmund war nur teilweise befriedigend. Erscheinung und Stimme sollten sich hier vollkommen decken. — Dagegen erfreuten die Leistungen der Herren Hans Clemens, Habich, Reis und Otto Helgers. Von den Damen seien in erster Reihe Lotte Lehmann und Maria Olczewska genannt: die Leistungen der Neulinge Rosette Anday (Fricka) und Anny Andrássy (Erda) sind noch nicht ausgereift. Selbst aus kleineren Rollen im Ring kann durch echte Kunst etwas Besonderes gemacht werden. Bruno Walter wurde durch volle vier und einhalb Minuten verhindert, seinen Taktstock in die Hand zu nehmen, so anhaltend und tobend war der Empfang, der ihm bereitet wurde. Seine Leitung des vollständigen Ringes hob das machtvolle Werk auf eine wunderbare Höhe. Nur ein großer Wagner-Dirigent, wie es Walter ist, vermag das Riesenwerk

(Fortsetzung auf Seite 372)

selbst mit geringen Proben derartig künstlerisch zu erfüllen.

Der Versuch, eine Oper aufzuführen, deren Komposition aus den Tagen von Marie Antoinette herrührt, Glucks Armida, hat die Hoffnungen nicht erfüllt, die ihre Wiedererwecker erwarteten. Sowie sich während des Abends anhaltende Langeweile einschleicht, so ist auch der Richterspruch von Publikum und Kritik schon gefallen. Glucks Armida ist nicht bloß lang, sondern sehr oft langweilig. Wie in Wien vor vielen Jahren der Versuch Herbecks, das Werk repertoirfähig zu machen, scheiterte, so auch hier derjenige von Robert Heger, der sich alle erdenkliche Mühe gab, das graue Werk mit neuen Farben zu beleben. Nach Wagner konnte man sich für diesen veralteten Stil nicht recht begeistern.

Das Mailänder Poltronieri-Streichquartett war recht interessant. Nicht etwa in der Wahl seines Programms, sondern viel eher in dessen Ausführung. Sie fingen mit Boccherini in C-moll an. Ein effektloses Schulquartett; veraltet im Kammermusikalischen und somit nicht wert aufgefrischt zu werden. Es folgte Beethovens op. 59 Nr. 1 in F-dur. Wer das Quartett von der Léner-Vereinigung her kannte, wird mit dieser italienisch gefärbten Auffassung nicht ganz einverstanden sein. Alles wohl recht niedlich wiedergegeben, doch nicht recht packend. Den Schluß machte Debussys Quartett op. 10. Raffinement par excellence, ein fortwährendes Kokettieren mit unerschöpflichen Dissonanzen, geistvolles Modulieren bis zum Überdruß. Es interessierte vielleicht den Musiker, allein das große Publikum konnte keine gute Miene zum bösen Spiel machen. Man verlangt heute selbst von einem modern gebauten Streichquartett vor allem Natürlichkeit, ungekünsteltes Verfahren mit den Themen und leichthinfließende Arbeit. Debussy wollte vielleicht zu geistreich sein und verdarb damit den Gesamteindruck. Die wackern Italiener wurden lebhaft begrüßt und beklatscht. — Das Roth-Streichquartett, bestehend aus den Herren: Roth, Antal, Molnár und Van Doorn, brachte uns zwei neue zeitgenössische Quartette. Zwei traurige und ebenso abschreckende Beispiele moderner Kammermusik. Das Erstere von Tibor Harsányi kann kaum analysiert oder beschrieben werden. Es ist ein fortwährender Kampf von kammermusikalischen Widerwärtigkeiten. Alles auf die Spitze der Atonalität getrieben. Das andere Werk von Erwin Schulhoff fährt nicht besser. Auch hier werden wir in die sonst unbewohnten Regionen, maßloser Übertreibungen geführt. Wenn Schulhoff so reden würde, wie er schreibt, würden die Angesprochenen einfach sagen: „Wir verstehen nicht Chinesisch, sprechen sie mit uns Deutsch!" — Wie man derartige Musik drucken und aufführen kann, bleibt für mich ein hartes Problem! (Fortsetzung auf Seite 374)

Madame Valentina Aksarova lud mich ein. zu einem „Evening of Russian Music", den sie mit Boris Popov, von der Opera Comique Paris, gab. Ich bereute es nicht, in die Aeolian Hall gegangen zu sein. Die Lieder und Gesänge von Borodin interessierten mich zwar weniger, um so mehr aber fesselte mich der letzte Akt aus Tschaikowskys „Eugen Onegin" und der letzte Akt aus „Prinz Igor" von Borodin, trotzdem die beiden Akte nur mit Klavierbegleitung gegeben wurden. Die Aksarova verfügt über einen klangvollen hohen Sopran und phrasiert stets künstlerisch und vor allem natürlich: auch ihr routinierter Partner Popov erfreute sich außerordentlichen Beifalls. Am Klavier saß Ivor Newton, einer unserer besten Begleiter und gab alles mit unfehlbarer Delikatesse.

Der junge polnische Pianist Mischa Levitzki hat sich so recht in die Herzen der Londoner hineingespielt. Sein Klavierabend in der ganz gefüllten großen Queens Hall, war ein Genuß erlesenster Art. Er erinnert lebhaft an Tausig. Natürliche Auffassung, poetische Wiedergabe und all dies gepaart mit einer nachgerade bestrickenden Technik, stellen ihn in die vorderste Reihe unserer Klaviergrößen. Mit einfachen Stücken, wie dem Schubert Impromptü in B-Dur, dem Andante Favori von Beethoven oder der Sonate in G-Moll von Schumann rief er Begeisterungsstürme hervor. In einer Reihe von Chopinstücken glänzte er durch samtweichen Anschlag und auffallend bescheidenes Rubato, und in Stücken, wie der Erlkönig und Militärmarsch-Transkriptionen, entwickelte er ein erstaunliches Feuer. Er gehört heute zu den Londoner Lieblingspianisten. —

Eine beklagenswerte Neuerung in London ist die Einführung mechanischer Musik im Theater, wo es vordem Zwischenakts-Musik von Orchestern gab. In fünf Schauspielhäusern beklagt man bereits diesen Umstand und ein sechstes Theater ist auf dem Sprunge, diesen bequemen und billigen Ersatz einzuführen. Als Grund dafür wird eine viel zu lebhafte Konversation in diesen Schauspielhäusern während der Zwischenakte angegeben. „Who wants Music?", so brüllt der jeweilige Manager-Löwe. „In Wirklichkeit," so behauptet er, „trachtet unser Publikum darnach, die Musik niederzureden. Und da gute Orchestermusiker in London ziemlich kostspielig sind, haben wir uns veranlaßt gesehen, Grammophonmusik einzuführen". Die M. U. (Musical Union) hat noch keine Stellung zu dieser Angelegenheit genommen, doch erwartet man baldigst eine diesfällige, wenn auch ganz geräuschlose Kriegserklärung!

Pariser Musikleben

von Anatol v. Roessel, Paris.

Es wird hier weiterhin eifrig musiziert — ausländische Künstler beherrschen das Feld! Das Erscheinen des gefeierten spanischen Tondichters Manuel de Falla beschäftigte die hiesigen Musikkreise lebhaft, sogar die Regierung nahm daran teil: der Kultusminister Herriot übermittelte persönlich dem Komponisten der in der „Opéra comique" gespielten Opern: „La vie brève — l'Amour sorcier — El Retablo" — die Auszeichnungen der Ehrenlegion. Auch als Dirigent wurde de Falla sehr gefeiert und zwar in einem Festkonzert, dessen Programm aus eigenen Werken bestand, von denen besonders das nach klassischer Art vor kurzem komponierte Clavecin-Konzert gefiel, sowie die spanischen Volkslieder, die temperamentvoll von der besten französischen Liedersängerin Ninon Vallin vorgetragen wurden. Im allgemeinen hat man von de Fallas Kompositionen den Eindruck unproblematischer Musik gewonnen, man merkte auch kein besonderes Bestreben, unbedingt „modern" zu schreiben. Er schafft aus dem Ganzen, mehr aus dem Inneren seiner südländischen Natur heraus und gewinnt dadurch gleich die Sympathien der Zuhörer — im Gegensatz zu A. Schoenberg, der noch heute in der Pariser Presse stark umstritten wird. Ein Dirigent der Nikisch-Schule, Pomerantzeff (Riga), leitete die Konzertaufführung der schönen Oper von Rimsky-Korsakoff „Tzar Saltan" mit einer Überlegenheit, die an die unvergeßliche Art seines großen Lehrers erinnerte. Außer diesem Werk hörte man vorigen Winter in Paris auch andere Opern des hier besonders geschätzten Rimsky-Korsakoff „Kitege, Sadko und Snegurotschka" (die letzte unter Leitung des talentvollen A. Labinsky) — dank der Bestrebungen der Konzertdirektion Felix Delgrange, die sich sehr um die Verbreitung der russischen Musik verdient macht. — Schönen Erfolg hatten zwei deutsche Künstler zu verzeichnen: Erika Marx, die das Pfitznersche Violinkonzert zur Erstaufführung in Paris brachte und sich als tüchtige, sehr rhythmisch spielende Geigerin erwies; ferner der bekannte Münchener Pianist, Schmidt-Lindner — ein Mozartspieler par excellence! Leider hatten diese beiden echten Musiker keinen ebenbürtigen Begleiter, und so mußten sie manchen Kampf mit dem Orchester eines neu gegründeten Pariser Konzertunternehmens ausfechten, ein Kampf, der trotzdem zum Siege geführt hat. — Bohus Heran, ein junger böhmischer Cellist mit schönem Ton und großer Technik, hat seine Ausbildung Gerard-Hekking, dem Professor am Pariser Konservatorium, zu verdanken, der kürzlich mit seinem ausgezeichneten Kollegen, J. Philipp, einige Sonaten von Beethoven und Saint-Saëns vollendet zu Gehör brachte und auch in einigen Solostücken seinen Ruf als einen der besten Violoncellisten Frankreichs aufs neue dokumentierte.

Bemerkenswert waren die Darbietungen des Prager „Smetana-Chores" — eines fast idealen „Männergesangvereins"! Leider war dagegen die Wiedergabe der „Matthäus-Passion" durch den Straßburger Domchor nicht auf der Höhe. Der Kapellmeister, Paul Münch, der à tout prix

(Fortsetzung auf Seite 376)



„klassisch" wirken wollte, verschleppte die Choräle ins Unendliche und verpaßte alle dramatischen Momente. Die Brucknersche F-Moll-Messe, die er am darauffolgenden Tag hier zum ersten Male leitete, konnte ich mir leider nicht anhören. Ein anderes Werk von Bruckner — sein „Te Deum" mit vorangegangener IX. Sinfonie — erlebte in „Notre Dame" seine französische Auferstehung unter Direktion von Nilius (Wien) — eine festliche Aufführung, die des Meisters würdig war. Sie wurde von der Gesellschaft für den Künstleraustausch (Universal-Edition) veranstaltet. — Das von Saint-Saëns! Es gab aber, auch bei Straram, eine ausgezeichnete Wiedergabe der „Haffner-Serenade" von Mozart, wie man sie wohl nur in Paris hört: der überaus zarte Bläserton ist die besondere Eigenschaft der Pariser Orchester! Auch bei der Brahmschen „D-Dur" leisteten die hiesigen Holzbläser Hervorragendes — vor allem als sie, in der Philharmonie, von Denzler (Berlin) mit einer unglaublichen Sensibilität dirigiert wurden. — Franz von Hoeßlin gefiel hier als Beethoven-Dirigent sehr. Er wurde von der französischen Kritik manchen Kapellmeistern als Vorbild hingestellt. —

herrliche „Stabat Mater" von Pergolese hörte man in der „Société J. S. Bach", in einer sehr erfreulichen Auffassung von Gustave Bret, dem Gründer dieses Vereins. Ein ausgezeichnet geschulter Chor, hervorragende Solisten (besonders die Altistin Lamond) — ein Konzert, das den Mitwirkenden alle Ehre macht! —

Walter Straram führt in seinen allwöchentlichen Veranstaltungen Novitäten auf, die zum Teil starke Ablehnung des Publikms finden, wie z. B. Alban Bergs Kammersinfonie, Prokofieffs 2. Sinfonie, eine Komposition, die keinen Vergleich mit seiner „klassischen" aushalten kann. Viel interessanter war die Sinfonie des geistreichen Albert Roussel — vielleicht der bedeutendste der modernen Franzosen — veraltet dagegen die Sinfonien

Zu den Geigengrößen ersten Ranges gehört entschieden Georges Enesco (Bukarest), der nach Abschluß seiner amerikanischen Tournee sich wieder einmal in Paris hören ließ, und zwar in einem nur aus Bachschen und Beethovenschen Konzerten zusammengesetzten Programm. Er ist ein Vollblutmusiker, vornehm in Ton und Auffassung und mit bewunderungswürdiger Ruhe im zartesten Pianissimo. — Das „Pariser Damen-Vokaltrio" ist ein Ensemble, das in der Abstimmung der an sich nicht bemerkenswerten Stimmen hervorragend ist. So waren die Vorträge der Gesänge des 17. Jahrhunderts und der von den Komponisten Ropartz, Auber und Jacob selbst begleiteten Werke sehr genußreich. Eine andere Kammermusikvereinigung, der Damen Bazelaire, Isnard und Ber-

(Fortsetzung auf Seite 378)

nard. kann schlechthin als erstklassig bezeichnet werden. Es war eine Freude, das frische Zupacken, bei tadelloser technischer und tonlicher Ausführung, zu beobachten, besonders in dem originellen, knapp gehaltenen Trio von Alexandre Tscherepnine. — Das Roth-Quartett führte neben einem, vor ca. 10 Jahren komponierten, Streichquartett von Arthur Honegger, welches fast nur auf Sequenzen aufgebaut ist, ein interessantes Streichquartett des jungen Ungarn Thibor Harsanyi auf, das, obwohl es hin und wieder zu sehr ins „uferlose Moderne" verfällt, doch eine starke Talentprobe ist. Im dritten Satz schuf der Komponist sogar eine fast urwüchsig anmutende Volksmelodie in Tanzform, ohne dabei trivial zu werden. — Ein schönes, beinahe romantisch wirkendes Kammermusikwerk ist das Kammerkonzert für Klavier, Violine und Streichsextett des bedeutendsten César Franck-Schülers, Chausson, von den bekannten hiesigen Künstlern Darrieux und Doyen wirkungsvoll wiedergegeben. — An der Spitze der französischen Quartettvereinigungen steht immer noch das Capet-Quartett. Es bringt auch dieses Jahr sämtliche Beethovensche Streichquartette zu Gehör. Abgesehen von einigen Unebenheiten des Tones auf der E-Saite des Primgeigers (die G-Saite klingt dagegen wundervoll!) kann die Ausführung als musterhaft bezeichnet werden — stilrein, manchmal etwas akademisch, aber trotzdem hinreißend schön!

Zum Schluß möchte ich nicht versäumen zu erwähnen, daß der 10. Todestag von Debussy in zahlreichen Aufführungen seiner Werke Wiederhall gefunden hat. Alle Musikvereine feiern das Gedächtnis des „großen Impressionisten" und manche veranstalten Konzerte zum Besten des projektierten Denkmals. Als „Debussyspielerinnen" traten mit Erfolg: die seit Jahren bekannte Künstlerin Marguerite Long und die junge begabte Pianistin Denyse Molié hervor. Der „letzte der Impressionisten" Maurice Ravel soll augenblicklich, nach Mitteilungen der hiesigen Presse, in Amerika Triumphe feiern und Gegenstand seltener Ehrungen sein.

PHILADELPHIA. In dem über 3000 Personen fassenden Konzertsaal der Academy of Music in Philadelphia fand bei ausverkauftem Hause unter frenetischem Beifall am 28. März 1928 ein in seiner

(Fortsetzung auf Seite 380)

Art wohl einzig dastehendes Konzert statt. Veranstaltet wurde dies von dem seit einigen Jahren bestehenden amerikanischen National-Harfenbund, dem 80 Harfenkünstler angehören. Das Programm war höchst interessant und umfaßte 6 Nummern:

1. Lied der russischen Wolgaschiffer, vorgetragen von 80 Harfen.

2. Conte fantastique von Caplet für Harfe und Streichquartett.

3. Sechste französische Suite von J. S. Bach, gespielt von 30 Harfen.

4. Drei Poëme von Sara Yarrow, komponiert von Salzedo für Sopran, 6 Harfen, 1 Fagott, 1 Oboe, 1 Horn.

5. Introduction und Allegro von Ravel für Soloharfe mit Streichorchesterbegleitung, Flöte und Klarinette.

6. La Cathédrale engloutie von Debussy, vorgetragen von 30 Harfen.

Bekanntlich spielen mit Vorliebe viele junge Damen der ersten Kreise drüben die Harfe, außerdem gibt es noch in ersten Hotels und Teesalons künstlerische Ensemblemusik, meist Flügel, 1 Violine, 1 Cello, 1 Harfe, mitunter noch Flöte und Kontrabaß dazu.

Die Harfenisten der großen Sinfonie- und Opernorchester sind sehr gut bezahlt (220—240 Dollar die Woche). Ganz außerordentlich hoch stellen sich die „Jazzhörige", deren es in jeder Großstadt drei bis vier gibt, nämlich im Jahr auf etwa 250000 Dollar (über eine Million Mark), so Whiteman in New York, Paul Ash in Chikago u. a.

PRAG. Janáčeks neueste Opernschöpfung „Die Sache Makropulos", die im tschechischen Nationaltheater ihre Prager Erstaufführung erlebte, ist nichts weniger als eine ihrem Titel und textlichen Vorwurfe entsprechende komische Oper.

Janáček ist in erster Linie Dramatiker; vielleicht überhaupt nur Musikdramatiker, der sich in seiner Musik gar nicht anders als dramatisch gebärden kann. Die neue Oper, eine mysteriöse, ganz und gar nicht komische Zaubertrankgeschichte, liefert einen schlagenden Beweis dafür; denn sie ist selbst dort dramatisch, wo sie in der Zeichnung komischer Typen buffomäßig leichtsinnig und undramatisch sein müßte, wie in den grotesken Auftritten des Lebegreises Hauk-Šendorf. Wenn Janáček musikkomödienhaft sein will, ist er es, — und da nur andeutungsweise, — im Orchester, indem er dem oder jenem Instrumente eine groteske Figur oder ein kleines witziges Motivchen anvertraut, die aber hier sofort wieder in der übertrieben wirkenden dramatischen Wucht und Breite der musikalischen Gesamtanlage untergehen. Ist Janáček also schon

(Fortsetzung auf Seite 382)

Chorwerke

Für die Frühlingszeit

Erster Frühling

„Nun fangen die Weiden zu blühen an". Gedicht von Fr. Oser. Für 4 stimmigen Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung von **E. Weidenhagen,** op. 42. Partitur M. 1.60, Stimmen: Sopran (I/II und Solo), Alt (I/II) je M. —.40.

Im Frühling zu singen

„Wenn im grünen Hag". Gedicht von O. Rupertus. Für 4 stimmigen Frauenchor, Sopran- und Altsolo mit Klavierbegleitung von **Br. Hinze-Reinhold.** Partitur M. 1.50. Stimmen: Sopran (I/II und Solo), Alt (I/II und Solo) je M. —.40.

10 Mailieder und Winterklagen

von **Neidhardt von Reuenthal** (1225) [Riemann]. (Wieder ist im Mai entsprossen. Urlaub hat der Winter. Saht ihr je die Heide? Maienzeit bannet Leid. Sei willkommen, Maienschein! Wohl dir, liebe Sommerzeit! Nirgend hört man mehr den Schall. Winter, dir zu Leide. Winter, wie ist deine Kraft. Der Mai hat manches stolze Herz besieget). Für Männerchor a cappella: Partitur und Stimmen (je M. —.30) M. 1.80. Für 4 stimm. gemischten Chor a cappella: Partitur und Stimmen (je M. —.30) M. 1.80.

Für Pfingsten

Gott ist die Liebe
Komm, heil'ger Geist

2 Pfingstgesänge für 3 stimmigen Kinder- oder Frauenchor a cappella von **Henri Marteau,** op. 22 Nr. 3 und 4, je Partitur u. Stimmen (je M. —.20) M. 1.20.

Durch alle Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.

Steingräber-Verlag, Leipzig

Walter Niemann
Ein Tag auf Schloß Dürande

op. 62a Romantische Novelle in 6 Kapiteln nach Worten von Eichendorff für Klavier zweihändig

Ed.-Nr. 2223 .... M. 2.—

W. N. ist zum Interpreten Eichendorffs, d. h. zu seinem musikalischen Nachdichter von Natur aus bestimmt. Er bietet uns hier eine herrliche Tonschöpfung.

EDITION STEINGRÄBER

Christian Döbereiner

Sonaten für

Viola da gamba und Klavier

in Neuausgaben

K. F. Abel, Sonate e-moll
Ed. Schott Nr. 1373 .... M. 4.—

A. Kühnel, Sonate Nr. 7 G-dur
Ed. Schott Nr. 1374 .... M. 4.—

A. Kühnel, Sonate Nr. 9 D-dur
Ed. Schott Nr. 1375 .... M. 4.—

Dieselben Sonaten erschienen für Violoncello und Klavier

in der Sammlung

Cello-Bibliothek (Nr. 68, 69 und 70) je M. 1.80

Mit der Herausgabe dieser Sonaten für Viola da gamba erwirbt sich der bekannte Münchener Gambenmeister Döbereiner bei allen Freunden alter Musik ein unschätzbares Verdienst. Durch das Erscheinen in einer Ausgabe für Violoncello ist gleichzeitig allen Cellisten Gelegenheit gegeben, sich mit weniger bekannten, jedoch durchaus repräsentativen Werken aus der Zeit des deutschen musikalischen Barock zu befreunden.

B. SCHOTT'S SÖHNE
Mainz-Leipzig

TIVADAR NACHÈZ

Klassische Violinübertragungen

Soeben erschienen:

A. VIVALDI, KONZERT A-DUR
für Violine und Klavier
Ed. Schott Nr. 1258 .... M. 3.—

G. TARTINI, ARIOSO
für Violine und Klavier
Ed. Schott Nr. 1259 .. M. 1.50

Die Übertragungen wenig bekannter klassischer Violinmusik von T. Nachèz erfreuen sich in Künstler- und Dilettantenkreisen seit langem größter Beliebtheit. Von den vorstehend angezeigten ergänzt die erste die Reihe klassischer Konzerte um ein bedeutsames Werk, während das „Arioso" eine der edelsten Verkörperungen pastoser italienischer Musik des 18. Jahrhunderts darstellt.

B. SCHOTT'S SÖHNE
Mainz-Leipzig

in Einzelheiten des heiteren Opernstiles äußerst sparsam und zurückhaltend, so verzichtet er erst recht auf den einheitlichen buffomäßigen Gesamtstil, der die Stimmung und den musikalischen Inhalt einer Musikkomödie überzeugend zum Ausdrucke bringen würde. Wo sich Janáček in dieser Oper dramatisch oder lyrisch-dramatisch ausleben kann, wie in der großen Liebesszene des ersten Aktes oder in dem tragisch-mystischen Schluß der Oper, offenbart er die ganze Größe seines unerhört ausdrucksstarken Operntalentes. Seine Musiksprache ist in der „Sache Makropolus" die gleiche wie in seinen früheren Opern, an die — namentlich an die „Katja Kabanowa" — sogar Anklänge wahrzunehmen sind: Aufs Äußerste getriebene Kurzatmigkeit der musikalischen Phrase (des Motivs) und eine nahezu völlige Loslösung der Singstimmen von der gebundenen Singweise; also Musik-Stenographie auf der einen Seite und melodramatischer Sprechgesang auf der andern. Wird Janáček in seinem durchaus sinfonisch behandelten Orchester einmal farbenfroher und weiter ausholend, dann sind die Einflüsse Richard Strauß' unverkennbar. Eine Inhaltsangabe der Oper findet sich anläßlich der Brünner Uraufführung.

Die Aufführung des Werkes unter Opernchef Ostrčils musikalischer Leitung war vortrefflich; in der Hauptrolle bot Frl. Kejřová eine hervorragende Leistung. E. J.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / JULI/AUGUST 1928 HEFT 7/8

Vom Stand der heutigen Komposition in Deutschland

Zum 58. Tonkünstlerfest des deutschen Musikvereins in Schwerin

Von Alfred Heuß

Man darf heute mit einiger Sicherheit sagen, daß die deutsche Musik die schwere Krise, der sie ausgesetzt wurde, überstanden hat, der Patient lebt und, obwohl im ganzen noch schwach und unfrei, neue Kräfte zu sammeln beginnt. Wem sich dieses Ergebnis nicht mit hinreichender Klarheit aus einer Betrachtung der allgemeinen Verhältnisse ergibt, dem konnte es das Schweriner Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sagen, dessen zur Aufführung gelangende Werke im ganzen nicht nur glücklich ausgewählt waren, sondern auch einen einigermaßen umfassenden Überblick darüber gaben, was in Deutschland z. Z. an verschiedenen musikalischen Kräften sich regt und Gestalt anzunehmen sucht. In beider Hinsicht stand dieses Tonkünstlerfest ungleich höher als das vorherige in Krefeld, das — man vergleiche unseren letztjährigen Bericht — in fast jeder Beziehung matt und unergiebig verlaufen war und die bedenkliche Frage stellen ließ, ob unter derartigen Verhältnissen die Tonkünstlerfeste überhaupt noch einen tieferen Sinn hätten. Denn gerade auch das fehlte, was man heute vor allem sucht, einen Überblick über die verschiedenen Richtungen an Hand charakteristischer Werke. Und man hatte ernstlich den Rat zu geben, daß der Musikverein bei der Wahl der aufzuführenden Werke von seinem Fortschrittsparagraphen völlig absehen und sein Augenmerk einzig und allein darauf richten möge, Werke mit möglichst lebenskräftigem Odem zu wählen, gleichviel, welcher Richtung sie angehören. Gehört doch gerade dies zu den erfreulichen Erscheinungen der musikalischen Gegenwart, daß, in ganz anderem Maße als vor dem Krieg, jeder Schaffende seiner Natur nachgeben und so schreiben kann, wie es ihm gegeben ist, er also nicht förmlich auf die Fortschrittslinie gedrängt wird und seine Natur oft geradezu zu vergewaltigen veranlaßt sieht oder sich ihrer doch derart entäußert, daß etwas Naturgemäßes ausgeschlossen ist. Alle Kunst aber, die nicht innerlich gewachsen ist, erledigt sich von selbst. Heute nun endlich scheint der Musikverein wirklich zu dem Stand-

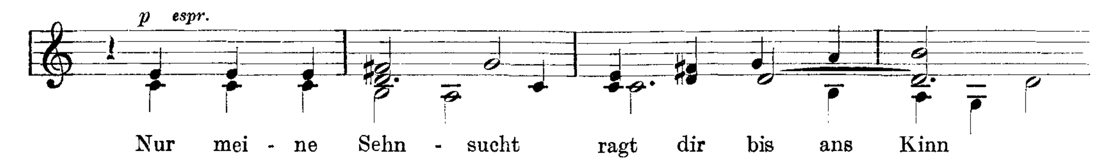
punkt gelangt zu sein, die Entwicklung nicht mehr künstlich und überhaupt beeinflussen zu wollen, sondern als aufmerksamer Beobachter dazustehen und darauf acht zu geben, wo sich von Leben erfüllte Kräfte regen, gleichviel, ob sie von rechts oder links fließen. Der deutschen Musik diese Freiheit wiederum zu erkämpfen, galten unsere Bemühungen von jeher, und zwar lange vor dem Kriege. Es scheint nun aber wohl so sein zu müssen, daß gerade natürlichste und, wie in diesem Fall, deutschem Wesen noch im besonderen angemessene Ideen erst dann einer Verwirklichung entgegensehen, wenn auch äußere Verhältnisse dazu drängen. Denn an die Stelle des Musikvereins mit seinem Fortschrittswahne in der Kunst, diesem echten Erzeugnis des 19. Jahrhunderts, sind andere Vereinigungen getreten und suchen nun ihrerseits das Musikleben im „Sinne einer fortschreitenden Entwicklung" unter der Spitzmarke „Neue Musik" zu beeinflussen. Der Musikverein hat es — und hoffentlich für alle Zeiten — aufgegeben, den Schulmeister und Anreger zu spielen und den Komponisten eine bestimmte Richtung anweisen zu wollen, was soviel hieß als: Ihr müßt möglichst links reiten — so lautete ein geradezu offizieller Ausdruck vor dem Krieg —, euren Kopf möglichst erhitzen und nun mit kühnem Reiterangriff nach berühmten Vorbildern unter großem Hurrahgeschrei den Feind, die „Philister" niederreiten, kurz, ihr müßt euch, in männliches Deutsch übersetzt, so knabenhaft jugendlich wie nur möglich aufführen und der Meinung sein, ihr könntet mit euren unentwickelten Kräften die Welt ohne weiteres aus den Angeln heben. Diese, einer natürlichen Kunstentwicklung geradezu Hohn sprechende Rolle, — in welchen gesunden, früheren Kunstzeitaltern haben jemals die Unentwickelten die Entwicklung zu bestimmen gesucht —, kann der Musikverein, wie gesagt, schon aus äußeren Gründen nicht mehr spielen, denn er hat unterdessen einen Konkurrenten erhalten, der die Beeinflussung mit den Mitteln der modernen Zeit betreibt, worüber wir aber an dieser Stelle nicht zu sprechen haben. Lediglich von hier aus betrachtet, erscheint der am Tonkünstlerfest erwogene Gedanke einer Zusammenarbeit des Deutschen Musikvereins mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik als durchaus unannehmbar. Der Musikverein ist endlich einmal aus dem Stadium einer bewußten Kunstbeeinflussung herausgetreten, schickt sich an oder hat sich vielmehr bereits angeschickt, eine auf dem Wesen deutscher Musik sich gründende Stellung zur zeitgenössischen Tonkunst einzunehmen, und hierin, in der weiteren Durchführung dieser deutschen Auffassung, darf er sich von niemand stören und irremachen lassen, am wenigsten aber von Vertretern der Internationale, die den Deutschen Musikverein ihren eigenen Bestrebungen nutzbar machen möchten. Indessen, zu dieser ganzen Frage werden wir in aller nötigen Ausführlichkeit Stellung zu nehmen haben. Sehen wir vielmehr zu, wie dieses Musikfest der deutschen Musikidee, wie wir uns ausdrücken können, gerecht wurde.

Man darf zunächst bemerken, daß dieses Fest fast ausnahmslos nur Werke von deutschen Tonsetzern brachte, Ausländer so gut wie ganz fehlten. Und trotzdem ergab sich ein Bild von starker Mannigfaltigkeit, was zunächst einmal beweist, daß im deutschen Musikgebiet z. Z. kein Mangel an verschiedenartigsten Talenten herrscht und es an Auseinandersetzungen mit der heutigen Zeit keineswegs fehlt. Das ungemein Wichtige liegt nun darin, daß diese Auseinandersetzungen immer mehr auf dem Boden der angestammten Musik erfolgen, ihre Mittel aber in einem, sagen wir einmal so, neuzeitlicheren Sinn zur Anwendung gelangen. Und das ist das Entscheidende. Es ringt sich ganz langsam die Erkenntnis durch, daß der Geist, die Seele es ist, die selbst gebräuchlichste Mittel neu erscheinen läßt, während selbst die neuesten Mittel, von einem

Komponisten verwendet, der keine frische, besondere Seele als wichtigstes in die Wagschale zu legen hat, abgestanden und gleichgültig wirken. Das vielleicht bemerkenswerteste Werk der ersten Art war wohl die Motette: „Werkleute sind wir" für 8stimmigen Chor a cappella, op. 6, des Müncheners Karl Marx (geb. 1897). Man sehe sich einmal die (bei Breitkopf & Härtel erschienene) Partitur an, um erstaunt festzustellen, daß erstens diese Musik mit der vor dem Kriege und bis tief ins 19. Jahrhundert überhaupt im Ausdruck so gut wie nichts zu tun hat, zugleich aber derart tonalitätsstark daherschreitet, daß sich auf längeren Partiturseiten kaum ein einziges Alterationszeichen findet; denn auch von aller Chromatik, ja selbst häufigeren Modulationen, wird Abstand genommen. Marx arbeitet durchgängig mit diatonischen, kontrapunktisch gezeugten Themen, diese ausgesprochen architektonisch verwendend, so daß ihm, zugleich mit Hilfe einer lebendigen Rhythmik, ein ebenso klarer wie geschlossener Aufbau gelingt. Man darf bei einem derart männlichen, ganz und gar unromantischen Werk, das sich selbst die Anerkennung modern eingestellter Musiker errang, tatsächlich fragen, ob es bei seiner völligen Ausschaltung von Mitteln der „neuen" Musik, nicht ganz gut ohne diese hätte entstehen können. Denn diese wollte die Musik des 19. Jahrhunderts mit völlig neuen, traditionslosen Mitteln überwinden, und besann sich auf „Bindungen" erst dann, als sie gewahr wurde, daß sie in eine Sackgasse gerannt war, der man nur dann entgehen konnte, so man eben wieder zurücklief. Es war denn auch ganz lehrreich, daß auch ein ausgeprägt modernes Werk Schönbergscher Richtung, ein Streichtrio von Anton Webern (op. 20), zur Schau gestellt wurde und natürlich durchfiel. Lehrreich ist dies deshalb, weil jeder ersehen konnte, auf welchem völlig zerfaserten, haltlosen Boden die Neue Musik eigentlich entstanden ist, so daß heute auch der Minderbemittelte zu dem Schluß kommen muß, diesem Boden hätte auch nicht ein einziges grünes Hälmchen entsprießen können. Die Neue Musik gründet sich auf den Wahnwitz völlig entgleister Menschen, und wenn sie heute dort, wo sie wenigstens einigermaßen lebenskräftig ist, ganz anders ausschaut, so rührt dies eben von ihrem immer stärkeren Anschluß an natürliche Musik her. Nicht diejenigen, die derartige Musik von allem Anfang an als vollendeten musikalischen Unsinn zurückwiesen, haben sich gewandelt, sondern die Wortführer der modernen Musik, die geschoben werden und fortwährend ihren Standpunkt verändern müssen. Derartigen Wahnwitz wie ihn dieses Trio mit zahlreichen anderen Werken dieser Gattung enthüllt, priesen sie am Anfang der Bewegung als höchste Offenbarungen modernen Geistes an; nach dieser Seite, so suchte die ganze Meute entgleister Gesellen den Leuten einzuhämmern, wird sich die Musik entwickeln und wenn ihr sie nicht begreift und schön findet, so liegt dies eben an euren zurückgebliebenen Gehirnen; die Zeit wird kommen, wo ihr für derartige Herrlichkeiten den ganzen Beethoven und Wagner hergebt. Von den Melosleuten wird diese Sprache auch heute noch geführt, nur werden natürlich andere, eben erschienene Werke ins Treffen geschickt. Strawinskys totgeborener König Oedipus z. B. wiegt in den Augen der Firma Mersmann, Strobel und Co. die ganzen „Mammutsdramen" Wagners — dies eine etwa wiederkehrende Bezeichnung für Wagners Tondramen im „Melos" — mit Leichtigkeit auf. Besitzen diese Leute doch das große Talent, Leben mit Tod zu verwechseln und umgekehrt. Was vollblütig in den Gemütern von vielen Millionen der ganzen Welt lebt, ist, so es ihrem vertrockneten Gehirn nicht entspricht, Mammut, was aber in der Vorstellung von kaum ein paar hundert Gesellen vorhanden ist, das lebt! Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden, wie in diesen traurigen Blättern, über die man sich bereits vor
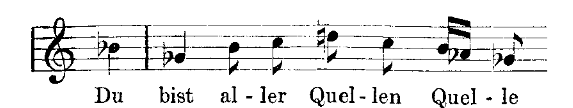
dem Ausland schämen muß, das — man lese die paar Bemerkungen in der Mainummer der Musica d'oggi — den Kopf über einen dieser jämmerlichen Helden schüttelt. Melos-Zeitschrift ist aber das Leiborgan der deutschen Internationalen, die mit Schmunzeln jede Verunglimpfung deutschen Wesens lesen. Und mit diesen Leuten will ausgerechnet der Deutsche Musikverein Brüderschaft trinken! Man greift sich an den Kopf, wie ein derartiger Gedanke überhaupt nur erwogen werden konnte. Doch wieder zurück zum Musikfest.

Der Motette von Marx sind noch einige Worte zu widmen. So trefflich das Werk in seiner Art ist, es zeigt seine Grenzen doch sehr deutlich. Der Komponist steckt vorläufig noch völlig im kontrapunktischen Fahrwasser, der Welt der Harmonie und einer harmonischen Melodik verschließt er sich — sei es absichtlich oder aus anderen Gründen — ganz und gar, was den Grund abgibt, warum er wichtigen Seiten des sehr schönen Gedichts R. M. Rilkes nicht gerecht werden kann. Bei „Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn" beginnt in der Dichtung ein Neues, eigentlich die Hauptsache, die Sehnsucht aber mit einer fast trockenen kontrapunktischen Melodie geben zu wollen, nämlich:
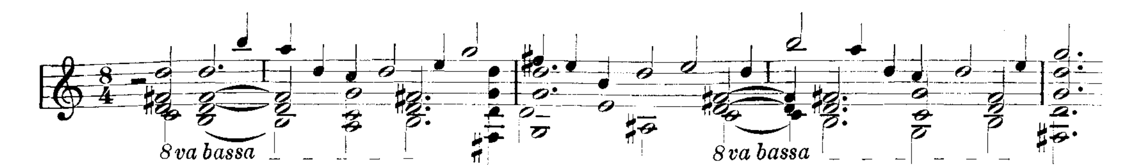


zeigt die Dichtung einer musikalischen Richtung geopfert. Das verschämte, vorgeschriebene espressivo vermag da nichts zu ändern, weil derartige Melodien überhaupt nicht in dieser Art gesungen werden können; man erkennt aber, daß der Komponist ungefähr ahnte, was hier zu geben sei, nur war er nicht in der Lage, es auch zu geben. Stärkeres Gefühl scheint überhaupt nicht Sache des Komponisten zu sein, möglich, daß er sich allzusehr kontrapunktisch einspannen ließ und deshalb sein inneres Leben nicht frei genug schwingt. Mit anderen Worten: die Freiheit in der Verwendung der grundsätzlichen Mittel der heutigen Tonkunst fehlt noch, und es wird sich für den Komponisten darum handeln, ob er diese erlangt. Diese Freiheit hat sich — und zwar erst im Verlauf der letzten Jahre — der ebenfalls süddeutsche Hugo Hermann erworben, dessen a cappella Chorsuite op. 27 für 4—8stimmigen Kammerchor gerade in diesem Sinne vielleicht am höchsten von allen am Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden Werke stand. Seinen am Chemnitzer Tonkünstlerfest aufgeführten Madrigalen fehlte noch alles Entscheidende, weil der Komponist damals noch im Banne einer unfruchtbaren modernen Musik stand. In seiner sowohl seelisch wie stilistisch originalen Suite räumt er nun gerade auch der Harmonik einen hervorragenden Platz ein und erzielt mit ihr geradezu wunderbare Wirkungen romantischer oder, wenn wir so sagen wollen, neuromantischer Art. Die Romantik pocht ja überhaupt wieder, und zwar mit feinen Zauberfingern an die noch keineswegs verschlossene Türe, und es ist auch an der Zeit, daß das erweiterte Harmoniesystem auch einmal für künstlerische Wirkungen Anwendung findet. Das heißt zugleich, daß man mit seiner Vokalmusik etwas Bestimmtes will, den für heutige Menschen einfach unannehmbaren Standpunkt, Vokalmusik um der Musik willen zu schreiben, d. h. sich in musikalischen Kombinationen zu erschöpfen, aufzugeben. Hermann gibt nun sogar strenge Charakterstücke, denen er prächtige, rein musikalische und Ausdrucksbezeichnungen verbindende Überschriften

gibt, wobei er teilweise mit Mitteln arbeitet, die moderner scheinen als sie es sind. Denn man fühlt immer wieder, gleich schon in der Thematik, einen natürlichen, gesunden Untergrund. Die Sache ist schließlich doch die, daß die Vokalmusik im 19. Jahrhundert überhaupt nicht den vollen Nutzen von all den auch ihr möglichen Mitteln gezogen hat. Ein Thema wie:



konnte — weiter nichts als ein übermäßiger Dreiklang — auch schon vor fünfzig und mehr Jahren geschrieben werden, aber man hat es nicht getan; den Chören konnte derartiges, vielleicht einmal ausnahmsweise, aber nicht grundsätzlich, zugemutet werden. Auch Hermann hat mit der modern zerfaserten Melodik nichts zu tun, auch nichts mit der harmonisch überladenen und etwa bis zur Zersetzung gehenden Regers. Der Grund ist einfach: der Komponist besitzt eine unverkennbare plastische Phantasie, Phantasie aber bildet, gestaltet, oder gibt doch den Antrieb zum Gestalten, dieses aber schließt Zerfaserung und Zersetzung aus. Möglich ist eine derartige, teilweise sehr schwer zu singende Vokalmusik auch erst mit Entstehung besonders geschulter Madrigalchöre geworden, und wie die Hollesche Vereinigung diese schwierigen Stücke sang, war überaus erfreulich, vielfach sogar bewundernswert. Zu ihren Vorträgen gehörten auch die Lieder und Madrigale von W. Weismann auf Gedichte von Walther von der Vogelweide. Auch dieser Vokalkomponist steht, wenn auch wieder in anderer Art wie Marx, im Banne der Kontrapunktik, gelangt also noch zu keinen harmonischen Ausblicken, wobei nicht übersehen werden darf, daß die Stücke schon 1925 geschrieben sind. Sind wir uns bewußt, daß wir heute erst wieder zu den Grundlagen der Musik zu gelangen suchen, so wird man bei diesen teilweise ganz herzigen Stücken vor allem einmal betonen, daß sie echte, gut durchgebildete Strophenmelodien aufweisen, somit der Grundforderung echter Liederkomposition gerecht werden. Und gehaltvolle Melodien dieser Art sind heute noch selten genug. Man kennt das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts, dem stilistisch sich Weismann im allgemeinen anschließt, auch wirklich zu wenig, so man in seinen Liedern nicht zahlreiche selbständige Züge findet, und es wird lediglich von der weiteren Entwicklung des Komponisten abhängen, inwiefern er zu einer durchaus persönlichen Ausgestaltung auch des ganzen Satzes gelangt.

Wir sprachen eben davon, daß gerade bei soweit ganz neuzeitlich eingestellten Komponisten die Romantik bereits wieder sehr vernehmlich spukt. Das ist in dem Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester op. 25 von Hermann Reutter (geb. 1900) der Fall, abermals ein süddeutscher Komponist, der vor einigen Jahren in Chemnitz durch ein sehr modern gehaltenes, aber äußerst temperamentvolles Werk aufgefallen war. Unterdessen ist er nicht nur wieder stärker zum Musiker geworden, sondern hat auch den Poeten in sich entdeckt, dem man sogar etwa zurufen möchte, sich nicht allzu sehr zu vergessen und den so erfreulich knappen heutigen Stil nicht außer acht zu lassen. Es ist sogar viel Romantik in dem Werke, in dem denn auch der „schöne" Klang wieder auflebt. Während in der eigentlich modernen Musik noch überaus starke Geschäftigkeit in den einzelnen Stimmen herrscht, läßt Reutter die seinigen vielfach breit ausklingen, wobei er in der einleitenden Fantasia den Fehler begeht, derartige breite Melodien auch dem Klavier zu übertragen. Man höre sich aber einmal das ganze breite Thema an:



um auch an ihm in aller Klarheit zu ersehen, daß dies alles mit den Prinzipien der Neuen Musik nicht im geringsten zu tun hat, und doch ist es neuzeitliche Musik, aber eben auf der Grundlage der allgemeinen Tonkunst. In die melodische Sexte ist der Komponist sogar so etwas wie verliebt, und man darf ihn vor ihr etwas warnen, wie es am Anfang des 18. Jahrhunderts geschah. Mit einer erfrischenden Schärfe verfährt der dritte, ein Allegrosatz; man hat, weil alles seinen gehörigen Untergrund aufweist, auch an den kecken Dissonanzen seine Freude, an die man sich, sinnlos und lediglich der Häßlichkeit wegen gebracht, in der modernen Musik einfach nicht gewöhnte. Lehrreich ist hierin Hindemiths Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4. Welch Unterschied gerade zu dessen Violinkonzert, das nach wie vor fratzenhaft wirkt, also zeigt, daß man sich an derartiges einfach nicht gewöhnt. Im Bratschenkonzert drückt sich Hindemith aber glücklicherweise wie ein soweit gebildeter Europäer aus, und man hört sich das kurzweilige Tonspiel, vom zweiten, langsamen und schwachen Satz abgesehen, ganz gern einmal an. Diese Musik stellt an den Hörer so gut wie keine Ansprüche, sie kribbelt lustig um die Ohren, befördert vielleicht sogar die Verdauung, und steht die Musikmaschine still, so fühlt der Hörer, daß er geblieben ist, der er war. Und mehr will Hindemith wohl auch nicht. Da diese Musik so gut wie keine Problematik mehr aufweist, also wirklich „ist“, so wäre denn dieses „ist“ etwas recht Nebensächliches.

Problematisch geht es gleich wieder in Wilhelm Malers (geb. 1902) Suite für Cembalo und Orchester zu. Bei diesem ebenfalls süddeutschen Komponisten merkt man den Zwiespalt, in den ihn die moderne Musik gebracht hat, sehr deutlich. Er nimmt sie, wenn auch in gemäßigter Form, zum Ausgang seines Arbeitens, überzeugt aber gerade in den Teilen, in denen er unbekümmert drauflos musiziert und durch frische, ja pikante Einfälls beweist, daß er sich auf sein angestammtes, gar nicht eigentlich modernes Musikvermögen verlassen könnte. Ich habe für das Konzert, das dem Cembalo oft ganz reizende Aufgaben zuerteilt, wenn eine organische Verknüpfung mit dem Orchester auch keineswegs geglückt ist, etwas übrig und sähe den begabten Komponisten gern einmal — er experimentiert nun schon ziemlich lange — dort angelangt, wo sein Talent sich rein entfalten kann. Weiterhin gehört in die Reihe modern eingestellter Werke noch eine Sinfonie (op. 15) von Paul Höffer (geb. 1895), die mit ganz famosem bäurisch urwüchsigem Schwung beginnt und das sinfonische Element mit dem kontrapunktischen verbindet, aber schon gegen das Ende des ersten Satzes ermattet, im zweiten Satz, einem Largo, hohl und protzig wird und im dritten vollends versandet und abstößt. Über die weiteren Modernitäten kann man sich summarisch fassen: Butting ist mit 1925 geschriebenen Klavierstücken schon völlig aus der Mode, soweit derartige billigste Dissonanzmusik jemals in Mode war. Leerläufe setzte es auch in Gebhardts modern gewollter Sonatine für Klavier op. 5 ab. Das Streichquartett Nr. 2 von Erich Walter Sternberg mag gut gemeint sein, geht aber in seiner larmoyanten Weichheit oft geradezu auf die Nerven, und vor B. Goldschmidts Orchesterpartita bekreuzigt man sich ordentlich. Ein äußeres Talent, hat der vor einigen Jahren noch tonal gegründete Komponist sich unterdessen in die Geheimnisse der neuen Musik vertieft und

schreibt nun im gleichen Werk einmal so, das andere Mal so, was in diesem Fall wirklich gleichgültig ist.

Um von Gleichgültigem wieder auf Wesentliches zu kommen, sei vor allem das Chorwerk des Tirolers Josef Lechthaler (geb. 1891), ein prächtiges Stabat mater (op. 15) genannt, das für die Musikwelt in besonderem Maße in Betracht kommt. Man sieht an ihm, in welcher Art Komponisten in mittlerem Alter sich moderne Bestrebungen in ihrem Sinne zu eigen zu machen wissen. Auf einen klaren Aufbau wird weitaus mehr Gewicht gelegt als vor dem Krieg, die Einheitlichkeit weniger Motive beibehalten, ohne daß aber leitmotivisch vorgegangen würde. Weiterhin macht Lechthaler besonders in den ersten Teilen von der Erweiterung des Akkordsystems und freierer Stimmenführung einen sehr passenden Gebrauch. An der Elegie von O. Schoeck ist an dieser Stelle einmal — schon im Jahre 1924 — näher gezeigt worden, wie willkommen einem heutigen Komponisten diese erweiterten Mittel sein können, wenn er festen Grund unter den Füßen hat. Zufällig ist es nun sicher nicht, daß Lechthaler, je wärmer er wird, immer stärker der früheren Tonkunst sich nähert, wofür der Schluß des Werkes, den wir unseren Lesern in der Musikbeilage mit freundlicher Erlaubnis des Verlegers (A. Böhm in Augsburg-Wien) vorlegen können, das wohl treffendste Beispiel giebt. Lechthaler ist ein echter seelischer Musiker, er geht in seinem herrlichen Vorwurf, den er rein menschlich, keineswegs kirchlich sieht, völlig auf und schrieb ein Werk, das zum Erfreulichsten des ganzen Festes gehörte. Man schließe aber, wie bereits angedeutet, keineswegs von dem beigegebenen Schluß allein auf den Komponisten, man muß das Werk als Ganzes kennen. Die Entwicklung der deutschen Musik dürfte, mit mannigfaltigen Abwandlungen, ungefähr nach dieser Seite hin erfolgen, wie gerade auch dieses Fest nahelegte. Es kommt, bei selbstverständlichem Vorhandensein seines wirklichen seelischen Untergrundes, auf eine Verschmelzung von früher — und dieses Früher kann sehr verschiedenartig, also ganz erheblich anders wie bei Lechthaler sein — und heute an.

Es wird dem Leser schon lange aufgefallen sein, daß bei diesem Fest Süddeutschland nicht nur sehr stark, sondern im ganzen auch glücklich vertreten war, was sicher nicht zufällig ist, sondern mit dem ganzen süddeutschen, abstrakten Spekulationen abholden Wesen zusammenhängt. Insofern ist denn auch die starke Berücksichtigung süddeutscher Komponisten innerlich berechtigt. An dem Schaden, den kalte Spekulation in der Musik angerichtet hat, werden wir noch lange zu leiden haben. Auch G. Geyerhaas (geb. 1888), der Komponist der großangelegten Orchestervariationen über ein eigenes Thema, ist Süddeutscher. An diesem lebenskräftigen Werk erkennt man, daß ganz abseits der modernen Musik noch starke Kräfte vorhanden sind, die sich aber trotzdem nicht unerheblich anders äußern als vor dem Krieg. Die Variationen sind nirgends klebrig, sehr charakteristisch, zum besten Teil musikantisch, ein unverbildeter Hörer wird an ihnen seine Freude haben. Trockener ist K. von Wolfurt in seiner überaus tüchtigen Tripelfuge für Orchester, die allerdings nahelegt, daß der Kontrapunkt heute etwas billig geworden ist. Ein männliches Werk auf jeden Fall. G. von Keußlers Sinfonie C-Dur bedarf willig mitgehender Hörer; dann hört man — sie gehört für mich zum Besten, was ich von Keußler kenne — menschlich Mildes und Schönes in dem Sinne eines reifen Mannes, der in der Kunst die Schönheit sucht und das Gemeine dieses Lebens gebändigt hat. Einige Kürzungen wären empfehlenswert. Reif, fast überreif ist des verstorbenen K. Prohaska Orchester-Passacaglia (op. 22), die selbstverständlich der früheren Entwicklung angehört, aber jedem zeigen konnte, daß es damals doch weit schwerer war, als Komponist durchzudringen. An Überzeugungskraft trat dagegen G. Raphaels

(geb. 1903) Quintett op. 17 ziemlich stark zurück, man erkennt in diesem etwas langatmigen, allem Anschein nach keiner inneren Notwendigkeit entsprungenem Werke den Komponisten des ganz famosen C-Dur-Quartetts op. 9 nicht leicht wieder. Eine gutgemeinte Violinsuite von W. Geiser (geb. 1897), unentschieden in der Haltung, gibt zu Bemerkungen ebenfalls weiter keinen Anlaß.

Wie gewöhnlich an Tonkünstlerfesten, war die Sologesangliteratur wenig glücklich vertreten. Von P. A. Pisks unmöglichem Hymnus an die Liebe sei abgesehen; aber auch für die gerade auch von der Presse gut aufgenommenen Biblischen Balladen von H. Ebert (geb. 1889) habe ich, auch wegen der unsympathischen Dichtungen (Lasker-Schüler), wenig übrig. Es ist einfach nötig, daß der Sologesangskomposition ein ganz anderes Studium gewidmet wird, als es in Deutschland im ganzen 19. Jahrhundert der Fall war.

Im Theater hörte und sah man das vor etwa fünf Jahren geschriebene Märchenspiel von F. Petyrek (Dichtung von H. Reinhart) und die romantische Ballettpantomime Glasbläser und Dogaressa von August Reuß in allerdings etwas provinzialen Aufführungen. Die Musik von Reuß ist fast mehr klassisch als romantisch, in den Tänzen sogar altklassisch, und man wäre für einen wirklich romantischen Zauberduft sehr dankbar gewesen. Petyreks damals als sehr modern angesehene schillernde Musik ist bereits verblüht. Wie kann ein Komponist den schönen Vorwurf wählen, wenn er gleich in einer Hauptsache, ein echtes Mutterlied schreiben zu können, derart vollständig versagt?

So hat neben zahlreichem Unwesentlichen dieses Fest denn doch gar manches gebracht und vor allem zur Klärung der gegenwärtigen Lage vieles beigetragen. Die Hauptversammlung beschäftigte sich in erster Linie mit der bereits erwähnten „Verbrüderung" des Deutschen Musikvereins mit der Landessektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Die Frage stand nicht auf der Tagesordnung, man wurde förmlich überrumpelt, so daß, da der Vorstand sich unglaublicherweise völlig passiv verhielt, die internationalen Herren leichtes Spiel hatten. Es kam auch zu dem Beschluß, daß der Vorstand mit der anderen Gesellschaft Fühlung zu nehmen und eventuell eine Verschmelzung vorzubereiten habe, ein als solcher aber hinfälliger Beschluß, da Beschlüsse nur gefaßt werden können, wenn sie statutengemäß der Versammlung vorliegen; das Ganze aber eine Vorprobe dafür, wie die internationalen Herren sich erst aufführen werden, wenn sie das Heft vollständig in der Hand haben. Eine kläglichere Versammlung glauben wir überhaupt noch nicht erlebt zu haben. Auf die ganze Frage werden wir denn auch im Laufe des nächsten Herbsts nochmals und in aller nötigen Deutlichkeit zu sprechen kommen, obwohl wir uns schon jetzt von der Überrumplung erholt haben.

Es bliebe noch der Mitwirkenden und der Stadt Schwerin zu gedenken, die das inhaltsreiche Fest ermöglicht haben. Es mag das alles summarisch geschehen. Festdirigent war Prof. W. Kähler, der die sehr gute verstärkte mecklenburg-schwerinsche Staatskapelle mit noch unverminderter Kraft leitet, freilich auch fühlen ließ, daß ausgesprochenere moderne Kompositionen ihm weniger liegen. Solisten gab es teilweise ausgezeichnete, so die Sängerinnen Dierolf und Leonard, die Stadelmann am Cembalo, Hindemith, Amar, Havemann mit seinem Quartett. Erfreulich waren die vereinigten Provinzchöre, die den Chorteil des recht schwierigen Stabat mater recht glücklich bewältigten. Was den Empfang am ersten Abend betrifft, so möchte man den Rat geben, daß in Zukunft grundsätzlich von Bewirtung abgesehen wird. Für kleinere Städte ist eine solche keine leichte Belastung, und es kommt dann auch zu keinen Mißhelligkeiten wie dieses Mal in Schwerin. Der Stadt gebührt nichtsdestoweniger der wärmste Dank aller Festbesucher.

Hero und Leander im wendischen Volksliede

Eine Volkslied-Studie

Von Bernhard Schneider, Dresden

In Griechenland erscheint die Sage von Hero und Leander nur im Gewande der Kunstdichtung (Antipater von Tessalonich, Grammatiker Musaeus) und ist am Hellespont beheimatet. Im Mittelalter brachten provençalische Kreuzfahrer diese Sage in ihre Heimat; dort und in Nord-Frankreich wurde sie dichterisch umgewertet, wanderte von da aus nach der Nordseeküste, wo die niederdeutschen Stämme sie zur Ballade ausgestalteten. Die Volkslieder behandeln den Stoff, nun mehr allgemein menschlich betrachtet, ohne Namen und örtliche Anknüpfungen, aber umgebildet nach örtlichen Verhältnissen. So tritt sie uns in Doppelgestalt entgegen, als „Schwimmersage“ und als „Königskindermär“. Es gibt hier wohl zwölf vollständige Fassungen dieser Ballade und gegen zwei Dutzend trümmerhafter Texte. Auch diese wanderten wieder, wuchsen, veränderten sich. In ihren drei Entwicklungsstufen vom Niederdeutschen zum Oberdeutschen zeigt sich die niederdeutsche Fassung: „Et wasen twei Kunnigeskinner“ als die vollständigste, die mitteldeutsche: „Zwischen zweien Burgen da ist ein tiefster See“ (Einzeldruck 1563, Nürnberg) als die reichste und selbständigste.

Auch im Flämischen, Dänischen, Schwedischen, Romanischen und Ungarischen ist der Stoff liedmäßig bekannt. Sehr anziehend sind auch die folgenden wendischen Gestaltungen, wie wir sie besonders in der Niederlausitz finden. Wenn diese auch mit den deutschen gemeinsamen Ursprungs sind, so sind sie doch so selbständig, daß eine nähere Betrachtung sich wohl lohnt. Man muß sich zunächst wundern, daß das nur 150000 Seelen zählende Völkchen die Sage in so reicher Auswahl bietet; gibt es doch sechs vollständige und voneinander ziemlich bedeutend abweichende Liedfassungen mit schönen, eigenartigen Weisen — und ebenso viel bruchstückartige Darstellungen. Die ersten Aufzeichnungen fallen in die Jahre 1840—45. Die beiden wendischen Volksliedforscher J. E. Schmaler (Smoleŕ) und Marcus haben besondere Verdienste um unsere Ballade; weitere Beiträge lieferten Dr. E. Mucke (Muka), v. Schulenburg, Michael Rolle (Rola), sowie Adolf Černý und Ludvik Kuba. Der Spreewald und seine Grenzgebiete, der Oberlausitzer Teichgürtel (Kamenz, Königswartha, Guttau) und die Flußgelände der schwarzen Elster, des Schwarzwassers, Klosterwassers und der Spree gaben Veranlassung, die ganze Begebenheit dahin zu verlegen. Eine der Schmalerschen niederlausitzischen Versionen „Der unglückliche Schwimmer“ lautet in der Übertragung:

1. Hinter Kamenz auf den Höhen
liegt der Schnee in hohen Wehen;
weichen will er lange nicht,
weil's der Sonn' an Kraft gebricht.

2. Wehten doch bald warme Winde,
nähmen weg den Schnee geschwinde!
Schau, schon ist er aufgetaut,
wilde Wasser wogen laut.

3. Wer sein Liebchen hat da drüben,
muß sich sorgen und betrüben.
An dem Ufer steht die Maid,
und ihr Lichtlein strahlet weit.

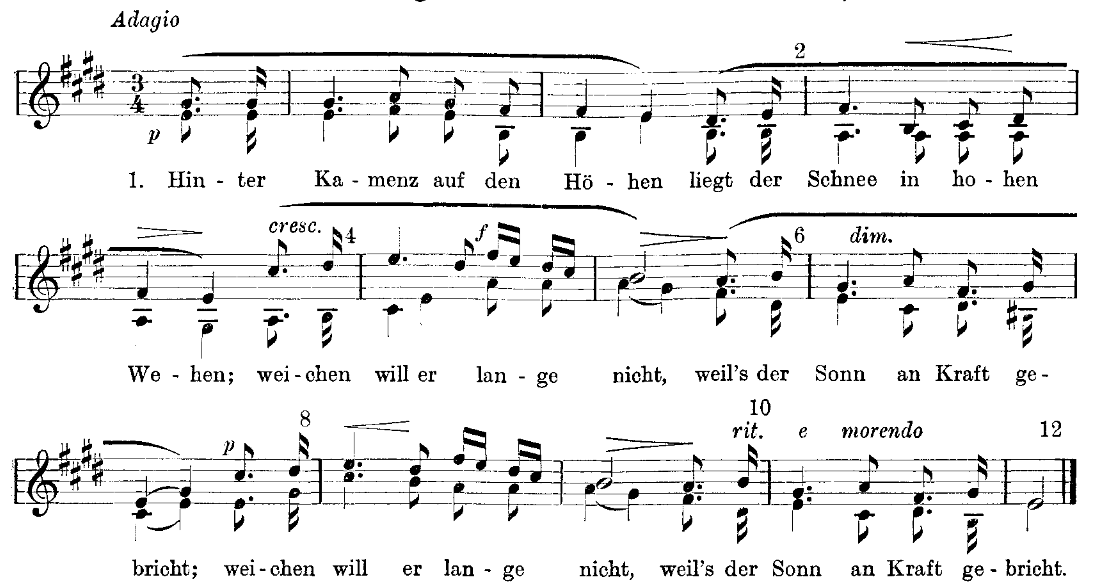
4. Durch die Fluten schwimmt der Knabe,
s' Mägdlein leuchtet ihm — zu Grabe:
Es verlöscht das Lichtlein gut,
ihn verschlang die wilde Flut.

(B. Schn.-Kr.)

Dieses Lied mit seinem stark lyrischen Einschlage fällt besonders durch die Knappheit seiner Sprache auf, die der Phantasie des Hörers weiten Spielraum läßt; eine unheimliche Ruhe beherrscht das Ganze und umgibt es mit dem Zauber der Wehmut. Sehsucht, Erwartung, Leidenschaft werden nur mit wenig Strichen gezeichnet. Am Anfange der Dichtung wird die verderbenbringende Naturgewalt geschildert; am Ende fehlt jede Meldung über den Schmerz oder eine Verzweiflungstat der Maid. Das „Lichtmotiv“ ist auch hier betont. Die beifolgende

breite Adagio-Melodie in E-Dur trägt mit ihren ruhigen, ausgreifenden Linien die Stimmung zu bemerkenswerter Höhe. Man beachte insbesondere die vier auf- und niedergehenden Melodiewogen, die sehr schön die Gemütsbewegung wiedergeben.

1. Der unglückliche Schwimmer[1])



Ganz im Balladenton und selbständig in der Erfindung spricht eine andere oberlausitzische Fassung: „Der schlimme Zaum".

Ich habe mein Liebchen dort über dem See
und kann doch, und kann doch zu ihr nicht, o weh!

Ja, wenn mein ein mutiges Rößlein nur wär,
das schwimmend mich tragen könnt über das Meer!

Ein Rößlein zu finden, das wär wohl nicht schwer,
Doch aber die Zügel, wo nehm' ich die her?

Es fehlt mir ein Zaum, ach, wo nehm' ich den her?
Ein Zaum, ja, ein Stangenzaum fehlt mir gar sehr!

Ja, wenn nur da drüben mein Liebchen das wüßt,
mein herziges Mädchen, das heiß mich geküßt!

Den Zaum würd' sie kaufen und senden schnell her;
Die Dresdener Post bräch't ihn über das Meer!

Und wie er gedacht hat, so hat sie getan:
Bald kam mit der Post auch der Zaum bei ihm an.

Sie legte viel Stege wohl über die Flut,
fest unten gemauert, bemalt oben gut.

---

[1]) Zweistimmig vom Verfasser. Einstimmig m. Klav. in 33 wend. Volkslieder v. Bernh. Schneider-Krawc op. 52. Steingräber Verl. Nr. 3172.

An jeden Steg steckte sie Lichtlein schön grün,
die sollten ihm leuchten, ihn leiten dahin.

Zu Rosse der Jüngling die Fluten zerteilt,
sein Mägdlein ihm liebend entgegen schon eilt.

Woher kam so schnell nur das nächtliche Weib
mit häßlichem, altem, gespenstigem Leib?
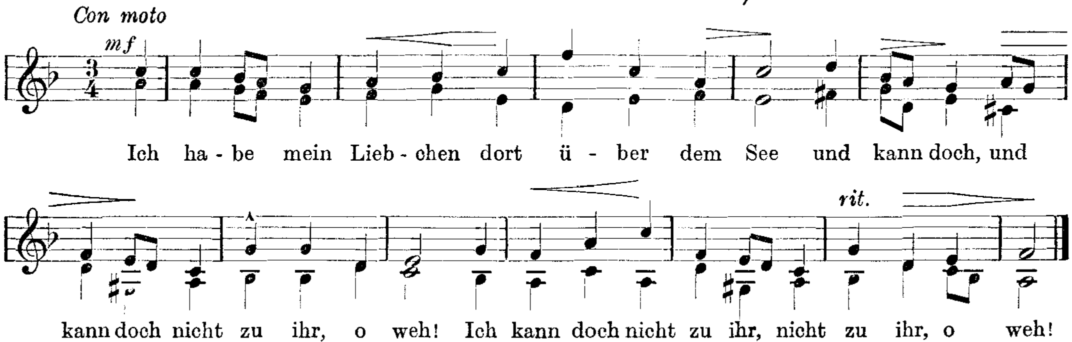
Die Stege, die hat sie ganz heimlich versenkt,
Den Burschen im wogenden Wasser ertränkt!

(Übertr. B. Schn.-Kr.)

Die naiven neuen Züge in diesem Liede fallen ohne weiteres auf. Des liebenden Burschen Sorge steht zunächst im Vordergrunde; der Schluß schweigt über das Schicksal des Mädchens. Auch hier spielt das Lichtmotiv seine Rolle. Das verderbenbringende Weib erinnert an das „wunderböse Weib“ in der deutschen Schwimmersage von 1563, ist aber hier als wendische Hexengestalt oder als Wassermanns Frau, vielleicht auch als Nixe zu deuten.

Das dramatische Leben, der Monolog, der belebende Wechsel zwischen Frage und Antwort, eine deutliche Aktgliederung des Ganzen verdienen hervorgehoben zu werden. Auch zu dieser Ballade gibt es eine eigenartig schöne Dur-Melodie im Dreivierteltakt.

2. Der schlimme Zaum[1])



Aus der Umgebung von Burg in der Nieder-Lausitz stammt die folgende Ballade:

„Der ertrunkene Geliebte“.

Fuhr auf dem Wasser der Jüngling dahin,
hatte der Spielleute achtzehn bei sich.
Sieh, da erhob sich ein wütender Wind,
Schifflein und Jüngling versanken zumal.
Sanken die Füße, die weißen, zu Grund,
schwamm oben auf doch sein goldblondes Haar.
Schaut nach ihm aus seine rosige Maid,
Späht nach dem Liebsten vom ragenden Schloß;
späht aus und sieht es vom Fenster, o Graus!
wie ihr Geliebter versinkt in der Flut.
„Mütterlein, liebes Mütterlein mein,
laß mich hinausgehn ins blühende Feld!“ —
„ „Darfst mir alleine nicht gehen ins Feld,
nimm dir dein jüngeres Schwesterlein mit!“ “
„Brauche mein jüngeres Schwesterlein nicht,
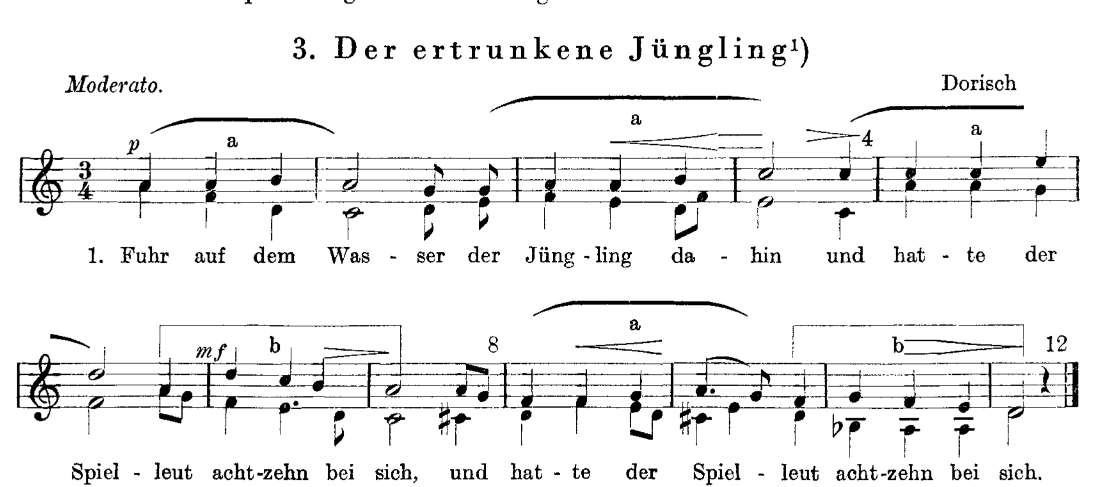
[1]) Einstimmig m. Klav. siehe 33 wend. Volkslieder Nr. 15. Steingräber Verl. Nr. 3172.

zwar ist sie jung noch, doch mir viel zu klug!"
Eilet das Mägdlein hinaus in das Feld,
eilet zum Wasser, zum Wasser so trüb.
„Fischer, ihr guten zwei Fischer mein,
fangt mir ein Fischlein mit Goldschuppen fein!"
Senkten die Fischer zum ersten ihr Netz,
fingen ein Fischlein mit Goldschuppen ein.
Senkten zum andern das Netz in die Flut,
fischten heraus einen Jüngling so bleich.
Senkten zum dritten das Netz in die Flut,
fischten zwei blitzende Schwerter heraus.
„Eins werf ich tief in die Fluten hinab,
stoße das zweite mir selber ins Herz!
Sank hin mein Liebster für mich in den Tod,
will ich um ihn auch hier sterben zur Stund!
Leget in ein Grab zusammen uns beid',
dort an dem Fußsteige, nahe am Hain!
Wer dann wird wandern am Hügel vorbei,
wird an uns denken und sagen voll Leid:
„Hier ruhn zwei Liebende, jung, schön und gut,
fanden einander im bitteren Tod!"

(Übertr. v. B.Schn.-Kr.)

Die lokalen Verhältnisse (Spreewald) erklären die Kahnfahrt. Die Zahl der Musikanten ist in der Sitte der ehrenden Abholung der Braut begründet. Auch hier ist ein Naturereignis die Ursache des tragischen Ausganges. Die Liebenden gehören dem höheren Stande an. Anklänge an die deutsche Ballade (1563) enthält der Dialog zwischen Tochter und Mutter. Neue Züge bietet die Szene mit den beiden Fischern; das dreifache Netzauswerfen ist im Volksglauben begründet. Eine eigenartige Beleuchtung erhält der freiwillige Liebestod der Maid. Aus den reflektierenden Schlußversen ergibt sich, daß die Ballade neueren Ursprungs ist. Auch hier ist eine belebende aktmäßige Gliederung leicht erkennbar. Eine herbe, eindrucksvolle altkirchliche, dorische Weise im Dreivierteltakt trägt zur Verklärung des Ganzen wesentlich bei. Anziehend sind die sequenzartigen Wiederholungen in der Melodie.

3. Der ertrunkene Jüngling[1])



Einen weiteren Beitrag bietet Michał Rola im „Časopis Maćicy Serbskeje" (Bautzen 1880). Das Lied ist oberwendisch und fordert zum Vergleich mit den „Königskindern" in der Paderbornischen Fassung auf.
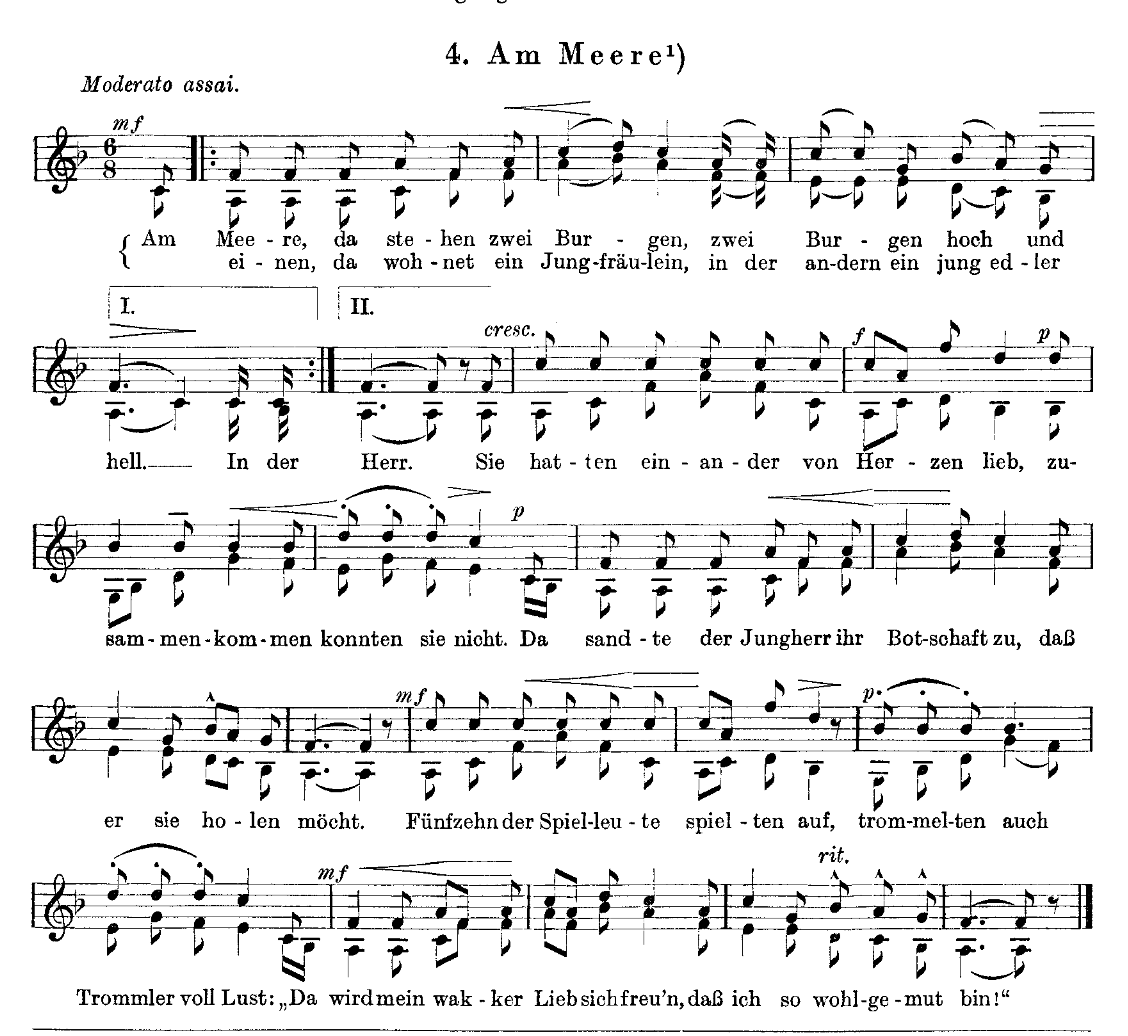
[1]) Einstimmig mit Klavierbegleitung in 33 wendische Volkslieder Nr. 14. Steingräber Verlag 3172.

In kleinen Nebensächlichkeiten findet man indessen ganz fesselnde neue Phantasiegebilde. Die Handlung spielt bei Kamenz i. Sa. Ein sanfter Regen Gottes läßt den Schnee schmelzen. Die Maid hört in ihres Vaters Kammer von der Sehnsucht ihres Jünglings, kauft seinem Rößlein seidene Zügel. Als sich beim Durchschwimmen des Wassers hohe Wellen erheben, zerreißen die Zügel und der Geliebte geht zugrunde. Die Maid bittet dreimal die Mutter um Erlaubnis, zum Wasser gehn zu dürfen, zunächst ohne den Zweck anzugeben; endlich gesteht sie, daß sie dort der Geliebte erwarte. Sie geht dann in den Tod: beim ersten Schritt reicht ihr das Wasser bis an die Knie, beim zweiten bis an den Gürtel, beim dritten versinkt sie. Die alte Mutter macht sich auf die Suche nach ihrem Töchterlein und bittet am Wasser in banger Ahnung einen Fischer: „Fange mir, Fischer, ein Fischelein, das einem Menschen wohl gleichen mag!"

Dreimal wirft dieser die Netze aus und zieht nacheinander aus der Tiefe den Jüngling, dessen Rößlein und zuletzt das Jungfräulein. Eine Weise dazu hat sich nicht gefunden.

Dr. Muka teilt im „Časopis Maćicy Serbskeje" (Bautzen 1877) ein bruchstückartiges Lied mit, zu dem Adolf Černý in seiner dritten Sammlung wendischer Volkslieder eine Melodie notiert hat. Es lautet in der Übertragung so:

4. Am Meere[1])



[1]) Vgl. 33 wend. Volksl. m. Klav. Nr. 16. Steingräber Verlag Nr. 3172.

Die schöne Melodie trägt neuzeitliches Gepräge.

Der Liedschluß ist verwandt mit dem Anfange in „Der ertrunkene Jüngling", während der Eingang eine Parallele hat in der oben erwähnten deutschen Schwimmersage von 1563. Es mag hierbei noch angeführt sein, daß auch eine obotritisch-mecklenburgische Ballade „Es wohnet Lieb bei Liebe" (1530) in die wendischen Versionen mit hineingespielt haben mag. Eine Anmerkung in dieser Handschrift besagt: „Ist gewesen eines Herzogs von Mecklinburgs Tochter". Die Burg heißt Steergerdt (Stargard). Stammesverwandtschaft wäre demnach schon möglich. In der mecklenburgischen Ballade, die sich auch als Sage findet (Bartsch I, 324) liegt der Schwerpunkt in der Verhinderung des Zusammenkommens ebenfalls in einem Naturereignis, aber hier ist es ein Zwerg, der die wartende Jungfrau entführt und ihren späteren freiwilligen Tod verschuldet.

Auch eine Elbsage vom Singstein zu Postelwitz kann hier herangezogen werden, die sicher älterer Herkunft ist. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein junger Hirt erblickt eines Tages auf dem gegenüberliegenden Ufer ein liebliches Mädchen, eine Ziegenherde weidend. Beide werden durch Schalmeienklang und Gesang näher verbunden. Allabendlich erwartet die Hirtin singend auf einem Felsgipfel ihren Liebsten, der bei Mondenschein durch den Fluß zu ihr herüberschwimmt. Nach längerer Zeit ihrer Bekanntschaft will der Jüngling bei ihren Eltern um sie anhalten, sie aber zuvor nochmals auf dem Stein besuchen. Vergeblich erwartet sie ihn dort, bis zur Mitternacht lieblich singend. Plötzlich schwebte eine weiße Gestalt über den Strom, kam auf sie zu und sprach: „Ich bin dein Geliebter, fürchte dich nicht! Gestern abend haben mich die Flußgötter zu sich herabgezogen. Lebewohl, aber singe mir noch einmal ein Lied, es soll mir ein Totengesang sein!" Die Gestalt zerfloß bald darauf in Nebel, und die unglückliche Braut sank tot auf dem Felsen nieder.

Die Wenden besitzen aber auch eine Volksdichtung aus Burg i. N.-L. von lichterer Färbung mit glücklichem Ausgange. Sie heißt: Unbesiegbare Liebe. Der Vollständigkeit halber möge sie hier mit angeführt sein:

Liebster baut ein feines Kähnlein,
baute es vom Rüsterholze.
Als es fertig war gezimmert,
ließ er's gleiten hin im Flusse.

„Schwimme, schwimme, liebes Kähnchen,
nah und näher bis zum Schlosse!"
Bald kam es dort angeschwommen
und vorm Schlosse blieb es stehen.

Schliefen drin noch alle Leute,
nur die Maid, die liebe, wachte;
Saß im hohen Fensterbogen,
Saß dort harrend bis zum Morgen.

Als sie in dem weißen Schlosse
ihres Liebsten Ankunft merkte,
spann sie rotes Garn in Eile
und durchzwirnte es mit grünem,

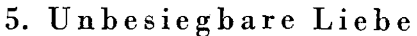
Drehte draus 'ne seidne Schnure
für den Herzensallerliebsten:
„Schwinge dich, Herzallerliebster,
zu mir auf an seidner Schnure!"
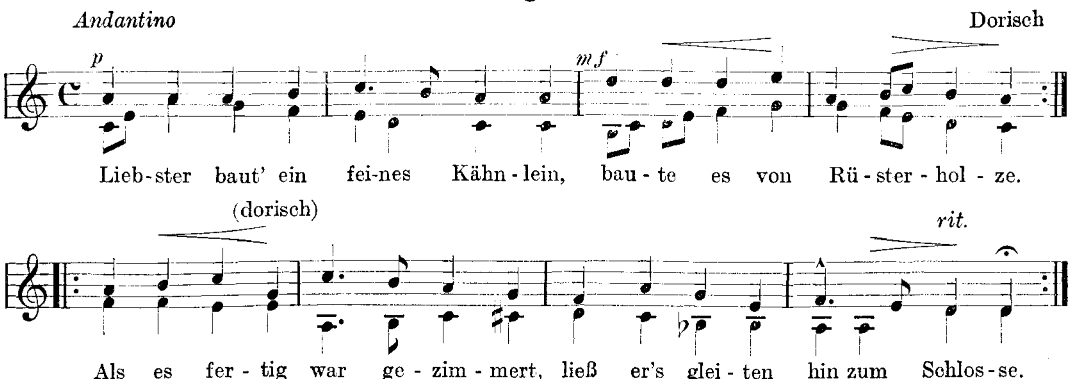
Und er schwang sich auf zum Fenster,
auf zur Maid, der heißgeliebten,
schwang sich auf an seidner Schnure
übers tiefe, weite Wasser,

auf zur Maid, der heißgeliebten,
die so lange seiner harrte.
„Bleibst so lange mein Herzliebchen,
als hier fließt das tiefe Wasser!"

Wenn verrinnt das tiefe Wasser,
dann vergeht auch unsre Liebe!" —
„ „Nie verläuft sich dieses Wasser!
Nie vergeht auch unsre Liebe!" " (B. Schn.-Kr.)

Eine ganz seltsame, ernste, dorische Weise in ziemlich bewegtem Zeitmaße faßt diese Romanze in eigene Töne.





Das Wesen der Tonkunst

Gedankengänge, veranlaßt durch Beethoven

Von Erich Klocke, Sprottau

Wenn es der Kunst gelingt, Angeschautes mit Gedanklichem in Übereinstimmung zu bringen (symballein), dann hat sie das Angeschaute symbolisiert.

Jede Kunst symbolisiert.

Auch die Tonkunst muß also Angeschautes mit Gedanklichem in ihren Tonbewegungen in Übereinstimmung bringen. Auch sie muß Angeschautes symbolisieren.

Alle anderen Künste holen ihre Anschauung aus der Natur.

Die Musik als Bewegungskunst kann natürlich ohne weiteres sich mit Marsch- und Tanzbewegungen und dergleichen in Übereinstimmung setzen. Das ist aber doch nur ihr kleinstes Betätigungsgebiet und ist nicht als „Kunst", die sich in Symbolen ausdrückt, zu bewerten.

Welche Quelle ist es da, aus der ihr unablässig Anschauungsmaterial zufließt, das sie durch das Mittel der Tonbewegungen symbolisieren kann?

Ein analoger Vorgang in der Wissenschaft, und zwar in der Wissenschaft der Mathematik, verhilft zur Beantwortung. Denn auch sie beruht auf Bewegung, nicht auf äußerer Bewegung, welche das Auge vermittelt, sondern auf gedachter Bewegung, auf „innerer Anschauung".

Ein mathematischer Punkt ist nur etwas Gedachtes, er hat keine Ausdehnung, er nimmt keinen Raum ein. Und doch entsteht aus seiner gedachten Bewegung — in der Zeit — das, was wir eine Linie nennen. Aus der gedachten Seitwärtsbewegung der Linie entsteht eine Fläche und aus deren Auf- oder Abwärtsbewegung ein Körper.

So ist denn also schließlich auch ein Körper etwas aus gedachter Bewegung Entstandenes —, sinnlich wahrnehmbar ist nur der Inhalt.

Ein Körper ist ja auch nur durch Bewegung vorstellbar, nämlich durch die bewegliche Zahl, mit der er gemessen werden kann. Auch die Zahl nimmt keinen Raum ein, sie ist Symbol, Zeichen der Zeitanschauung, also auch nur etwas Gedachtes.

Das Orchester entspricht in der Bezeichnung „Klangkörper" vollkommen dieser Vorstellung: nur sein Inhalt, die Töne, sind wahrnehmbar; als „Körper" ist das Orchester etwas Gedachtes, dessen „Inhalt" Töne sind.

Diese aus der Mathematik wohlbekannte Tatsache einer dem Menschen eigentümlichen „inneren Anschauung", welche in gedachter, also „innerer Bewegung" ihren wissenschaftlichen Ausdruck findet, sie ist das unerschöpfliche Gebiet, aus welcher auch der Kunst der Tonbewegungen ihr Anschauungsmaterial zufließt und welches sie symbolisieren kann.

Kein anderer als der bekannte Ausleger von Kant, der Philosoph Otto Liebmann, hat es ausgesprochen:

„In der wortlos tönenden Musik, in der wortlos denkenden Mathematik liegt wahrlich sehr viel Sinn, sehr viel Vernunft.“[1])

Diese „innere Anschauung“ ist aber nicht etwa ein „Sichversenken“ in einem passiven Ruhezustande, sondern sie ist aktiv. Sie ist ein bewußtes „Sichselbst-nach-Innen-kehren“, um das Nacheinander von Eindrücken festzuhalten und sie miteinander zu verknüpfen.

So entsteht ja auch die Linie aus der Verknüpfung der im Nacheinander festgehaltenen Punktbewegung durch aktive Gedankentätigkeit.

Diese Tätigkeit bezeichnet der Ausdruck „Erinnerung“. Der Ausdruck: „ich innere mich“, ist leider nicht gebräuchlich; er wäre ebenso berechtigt, wie der Ausdruck: „ich äußere mich“.

Hätte der Mensch keine Erinnerung, so wäre ihm ein Bewußtsein seines Selbst ganz unmöglich. Eine Lebens-„Linie“ entsteht für ihn auch nur durch Verknüpfung der im Nacheinander festgehaltenen Eindrücke seines Lebens-„Laufes“ in der Erinnerung.

Denn um ein Nacheinander, einen Wechsel von Eindrücken festzuhalten, muß „das Ich“ beständig sein.

So kommt der Mensch zum Bewußtsein eines „Ich“, an welchem der Zeiten Lauf vorübergeht.

Das ist der Sinn eines altägyptischen Spruches, den Beethoven über seinem Schreibtisch hängen[2]) hatte:

„Ich bin, ich war, ich werde sein;
meinen Schleier hat Niemand gehoben.“

So gibt denn gerade die bewegliche Zeit dem Menschen erst die Möglichkeit, sein Leben im Bewußtsein seiner Beständigkeit zu leben, und hieraus entspringt der Gedanke, daß die Zeitbewegung sein Leben „gestaltet“ hat, wie die Bewegung des Punktes die Linie.

Übertragen wir diese Ausführungen auf die wesentlichen Merkmale eines Tonkunstwerkes.

Das, was wir in der Musik „Thema“ oder „Motiv“ nennen, können wir als Symbol für das beständige „Ich“ ansehen. Denn es ist derjenige Teil des Kunstwerks, der im Wechsel der Tonbewegungen das Beständige bleibt.

Der Hörer sucht zunächst sich dieses Symbols zu vergewissern und verfolgt dann mit großer Teilnahme, wo dieses „Ich“ im Wechsel der Tonbewegungen bleibt, ob es und wie es sich etwa verändert, und wie sich die thematische Führung als Symbol der Lebens-„Linie“ gestaltet.

Verwickelter wird dieser symbolische Vorgang, wenn mehrere Themen auftreten.

Immer aber ist das Thema oder sind die Themen die Einheit in der Vielfältigkeit der Tonbewegungen, so wie „das Ich“ die Einheit in der Zeitbewegung seines Lebens bleibt, auf die alle Ereignisse bezogen werden.

Bei mehreren Themen wird der Hörer geneigt sein, in jedem Thema das Symbol eines selbständigen „Ich“ zu sehen, so daß „die Lebenslinien“ sich ineinander verschlingen können, oder auch in Konflikt geraten, der erst nach oft recht bewegter Auseinandersetzung zur Lösung (Entspannung) führt.

Ihrem Wesen nach vermag es die Tonkunst, das menschliche Innenleben, wie es sich in innerer Anschauung darstellt, zu symbolisieren.

Und dieses Innenleben bietet der Tonkunst eine nicht zu erschöpfende Fundgrube dauernder Betätigung.

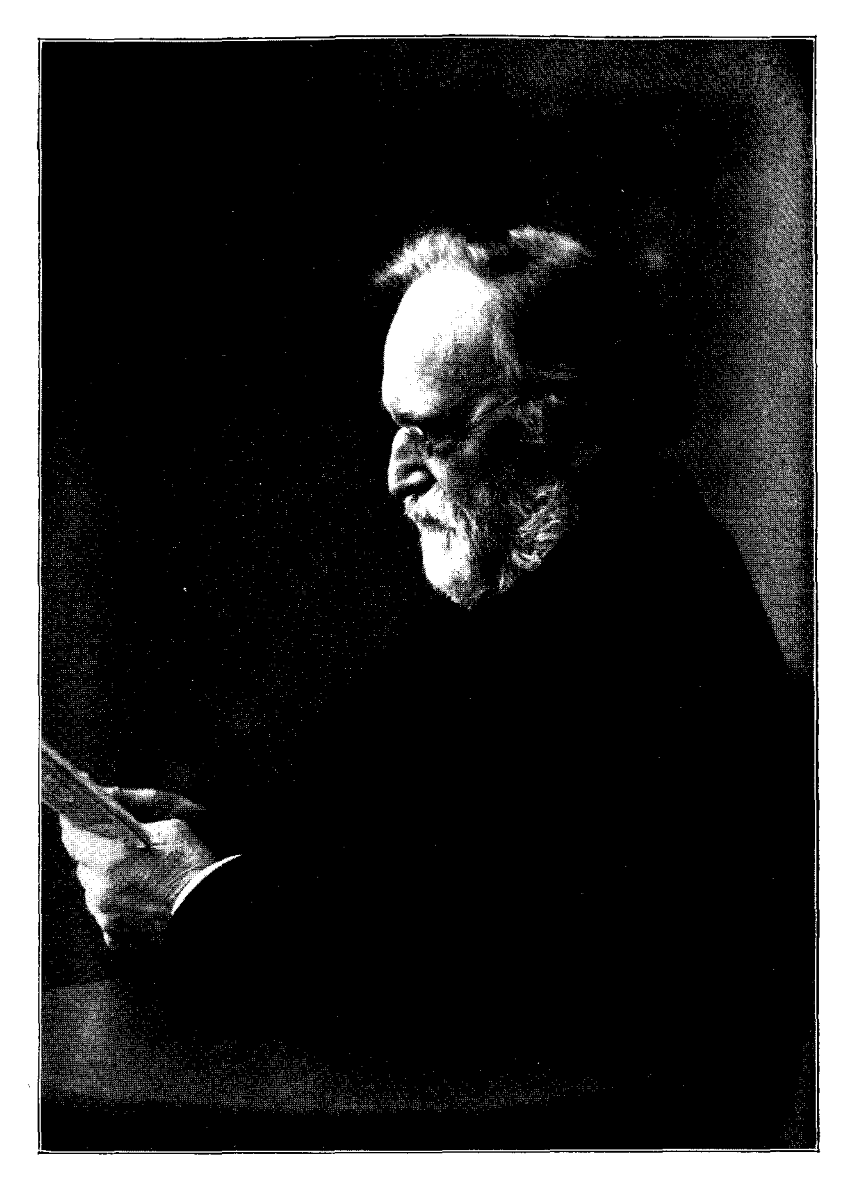
Die Form ist der Inhalt.

Meister Beethoven erfand neue Formen für den vertieften Inhalt. Das ästhetische Gefühl verlangt Form.

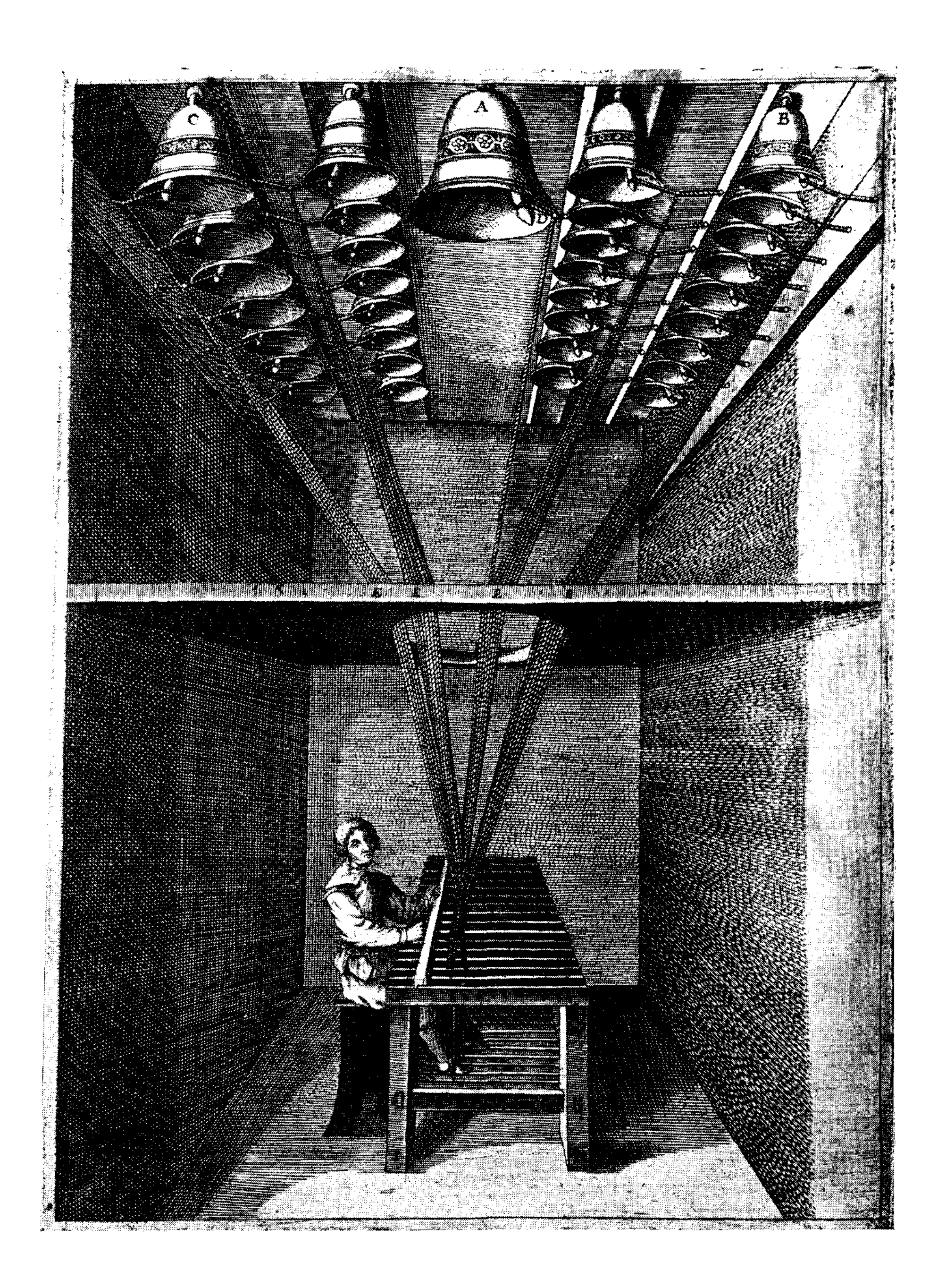
So ist denn die Tonkunst sowohl Formkunst, als auch Kunst des Gefühlsausdrucks insofern, als sie Leben (innerliches Leben) symbolisiert.

---

[1]) „Gedanken und Tatsachen“, Bd. II, Seite 446. 1904.
[2]) Otto Liebmann: Gedanken und Tatsachen, Bd. II, Seite 354. 1904.



Friedrich Stade



Ein Glockenspiel im 17. Jahrhundert

Aus M. Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1637 (stark verkleinert)

Denn das Leben hat Form, d. i. Gestalt und — als Menschenleben — auch Gefühlsinhalt.

Das Wesen des Lebens ist das Beständige im Wechsel. Das Beständige ist die Gestalt des „Ich", mit der sich der Begriff der Zeit als Wechsel notwendig verbindet. Das ist auch das Wesen der Tonkunst.

Musik kann man nur „erleben".

„Der Hörer erlebt ein in sich selbst gesteigertes, ein ideales Ich, und die von außen kommende Nötigung (Rezeptivität) und meine Eigentätigkeit (Spontaneität) klingen zusammen. Nicht im Bewußtsein, wohl aber im Erleben, was es heißt, ein Mensch sein, bin ich reicher geworden."[1])

In seiner Musik, und zwar nur in seiner Musik —, denn sonst wissen wir von ihm als Menschen so gut, wie gar nichts — hat Beethoven offenbart, was es heißt, ein Mensch sein, und damit jedem einzelnen Menschen ein reicheres Erleben seines Menschseins bescheert.

Millionen von Menschen können das heute bezeugen.

Eine verkannte Jugendballade Franz Schuberts: Der Gott und die Bajadere

Von Alfred Heuß

II.

(Schluß)
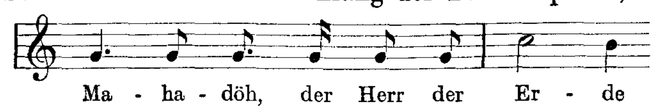
Schuberts Strophenballade findet man im letzten Heft als Musikbeilage. Unten steht die von Schubert stammende Bemerkung: „Bei allen Strophen muß der Inhalt derselben das Piano und Forte bestimmen". An und für sich ist sie für die damalige Zeit selbstverständlich, sie zeigt aber, wie wichtig dem jungen Komponisten ein dem Inhalt der einzelnen Strophen angepaßter Vortrag gerade bei einer Ballade wie dieser erschien. Schubert hätte seine Forderung auch noch auf das Zeitmaß ausdehnen können, es ergibt sich aber immerhin, daß man im großen ganzen mit dem Hauptzeitmaß so ziemlich auskommt, etwa von der sechsten und siebenten Strophe abgesehen, wie wir nachher sehen werden. Da der Klavierspieler natürlich in engster Fühlung mit dem Sänger zu stehen hat, zugleich aber fähig sein sollte, die Begleitung gelegentlich entsprechend zu variieren, so rechnet ein sachgemäßer Vortrag der Ballade mit zwei Ausführenden, die durchaus selbständig, aber im Geist der Dichtung, vorzugehen vermögen. Sie sind zu einem guten Teil Mitschöpfer des Kunstwerks, und zwar eben in einem weit stärkeren Grade, als das im allgemeinen der Fall ist. Dieser selbständige, geistig-seelische Anteil der Ausführenden war auch einer der Gründe für die Beliebtheit und die hohe Stellung, die damals das Strophenlied gerade auch in den geistigsten Kreisen einnahm. Da wir nun die Ballade unserem Leser in entsprechendem Sinne nicht vortragen können — es ist dies in kleinem Kreise bei bescheidensten stimmlichen Mitteln öfters geschehen —, so gilt es, auf schriftlichem Wege zu zeigen suchen, auf welch oft sogar überraschende Weise Wort und Ton in den einzelnen Strophen sich decken.

Wir haben das letzte Mal die aus zwei verschiedenen Takten bestehende Melodie auf Grund der Worte: soll er strafen oder schonen genau erklärt und können nun die betreffenden, zur Erklärung herangezogenen Worte im Sinne der Musik erweitern. Wir können z. B. sagen, den Worten strafen und schonen entsprechen auch herrschen und dienen, männlich und weiblich, Gott und Mensch, d. h. eben hier Gott und Bajadere, Herr und Sklavin, befehlen und sich hingeben, genauer, hingebend gehorchen im Sinne der Vorhalte im zweiten Takt, lieben und geliebt werden, überhaupt

[1]) Lipps im 22. Bd. der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane". 1900.

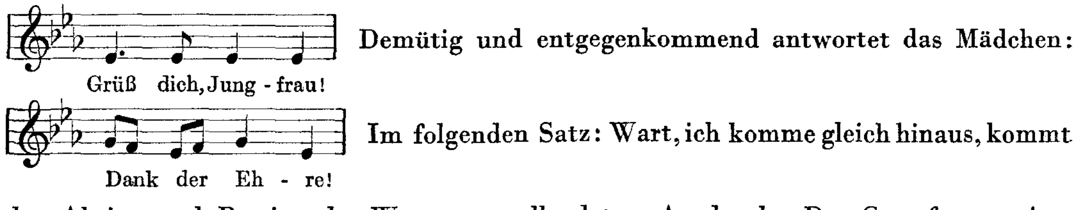
Aktivum und Passivum, Wollen und Sollen usw. in eigentlich unendlicher Folge. Entsprechende Ausdrücke werden wir in der Ballade genügend kennenlernen. Dazu kommt noch, daß jeder der beiden Teile beides sein, der Gott z. B. auch die Wesenseigenschaften der anderen Seite aufweisen kann und umgekehrt. Wird die Bajadere z. B. immer heiterer, so ist sie Aktivum, der regelmäßige Wechsel der beiden Motive innerhalb einer Verszeile bringt es ja auch mit sich, daß in jedem Vers beide Wesensseiten zum Ausdruck gelangen. In welcher Weise, das nun eben wollen wir näher sehen, wenn es auch ausgeschlossen ist, daß wir Zeile für Zeile durchgehen.

Ein Blick zunächst auf die erste Strophe, zumal es sich bei diesem Lied als unmöglich herausstellt, die im eigentlichen Sinn komponierte Strophe herauszufinden, was nicht zum wenigsten an der rhythmisch außerordentlich regelmäßig gebauten Dichtung liegt. Machen wir also auch bei der ersten Strophe einige Proben, so gleich hinsichtlich der Eingangsverse: Mahadöh, der Herr der Erde. Zunächst das Absolutum, Mahadöh in seiner ganzen ruhigen, reinen Dreiklangskraft, als zweites aber die Erde, die ihm, dem Herrn, dient, kurz, das Verhältnis von herrschen und beherrscht werden, Aktivum und Passivum. So trefflich Loewe den Anfang der Ballade packt, nämlich:



also ähnlich wie Schubert beginnt, aber auf der Quinte (!), man sieht nunmehr ohne weiteres, daß die Schubertsche Melodie mit ihrer Zweiteilung weit mehr gibt und mehr geben kann. Loewe, der zwar die strophische Form in variierter Form gelegentlich heranzieht, aber als Ganzes genommen, durchkomponiert hat, Loewe braucht auch keineswegs so konzentriert vorzugehen wie dies bei einer echten Strophenmelodie der Fall ist, seine Anfangstakte geben ein gutes Bild Mahadöhs als Herrscher, weiter aber nicht. Dann die dritte Zeile — die zweite können wir übergehen —: daß er Unsresgleichen werde. Schon jetzt haben wir in dieser Strophe wenig mehr zu erklären, er, der Gott (1. Takt) kommt, um Mensch zu sein, d. h. eben unter den „Vorhaltsbedingungen“ des Menschengeschlechtes zu leben. Immer holt die Musik das Tiefste aus den Worten heraus, ob es nun heißt: er bequemt sich — das drückt eine Absicht aus, ist ein Aktivum —, hier zu wohnen — als Mensch also zu leben — oder: muß er Menschen menschlich sehen. Sofort sehen wir die Bedingtheit des als solchen freien Menschen.

Von der zweiten Strophe wollen wir nun das Gespräch zwischen dem Gott und der Bajadere herausgreifen, weil man eigentlich von vornherein annehmen dürfte, daß eine Melodie wie die unsrige für einen Dialog denkbar ungeeignet sein dürfte. Aber was zeigt sich? Als Herr und Mann fragt Mahodöh in würdig bestimmtem Tone:
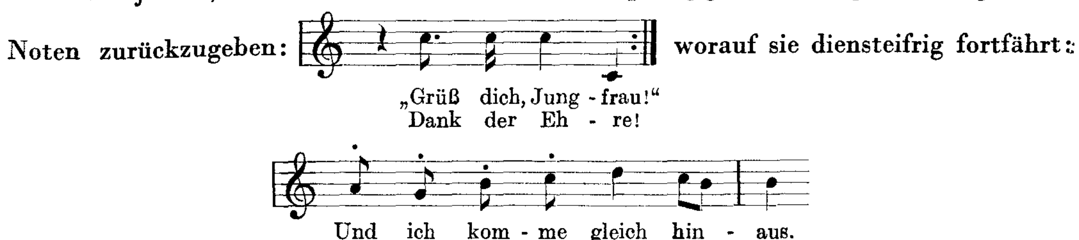


Demütig und entgegenkommend antwortet das Mädchen: [...] Im folgenden Satz: Wart, ich komme gleich hinaus, kommt das Aktive und Passive der Worte zu vollendetem Ausdruck. Der Gott fragt weiter (man beachte auch, wie gut die Frage berücksichtigt ist):
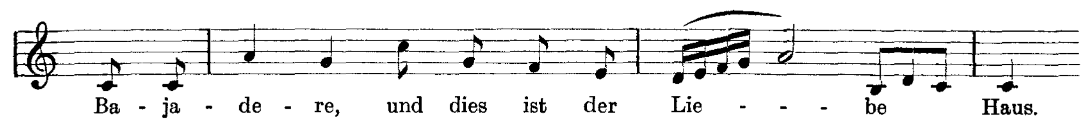
Und wer bist du?

sie antwortet, daß sie ein Wesen sei, das in nichts als Hingabe bestehe, wobei die stille Wehmut durchschimmert: Ba - ja - de - re, Man kann dieses ganze Gespräch derart gegenständlich singen, daß man die beiden ohne weiteres vor sich sieht. Wie ergreifend zugleich in „Bajadere“ der leise Klageton.

Man vergleiche hier einmal Loewe, der das Gespräch in der Gesangstimme mit ganz neuen Mitteln gibt, also nur die betreffenden Worte im Auge zu haben braucht. Hier unterfängt sich die Bajadere, die mit männlich breiten Oktavensprung gestellte Frage mit den gleichen Noten zurückzugeben: woraus sie diensteifrig fortfährt:
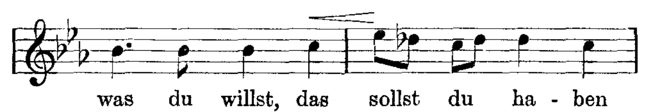


Dies wie auch die weitere Antwort:
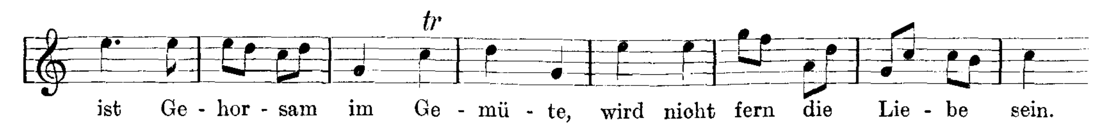


ist sicher sehr reizvoll gegeben, aber doch nur von außen gesehen, und wer in den Koloraturen etwas Kokettes sähe, könnte nicht leicht widerlegt werden. Jedenfalls erhält man von der Loeweschen Bajadere, ihren ersten Äußerungen zufolge, mehr den Eindruck eines äußerlichen Wesens, während bei unserem Strophenlied, obwohl die beiden leibhaftig vor uns stehen, alles auch wieder nach innen gewendet ist. Und das ists ja: immer sehen wir in das Innere der Handelnden, in ihren eigentlichen Charakter.

Die dritte Strophe — auf den dritten Teil der Strophenballade komme ich nachher zu sprechen — wird man möglichst weich und „schmeichelnd“ singen, und auf das zweite, hingebende Vorhaltsthema hinzielen, wobei bald sich offenbart, daß es neue Seiten enthält. Der Wechsel der Themen feiert aber auch hier Triumphe. Wie treffend die ehrerbietige Anrede in der hohen Quintlage: Schöner Fremdling, die man ja im Sinne der geistigen Bedeutung des Motivs herausarbeite; stehen wir doch immer in unmittelbarster Verbindung zu dem ganzen Vorwurf: mit Hingabe zu dienen. Voll überströmender Empfindung kann gesungen werden:



In der vierten Strophe wird man den ersten Vers: Und er fordert Sklavendienste, hart, scharf und forte geben, gleich den folgenden Vers: Immer heitrer wird sie nur, aber piano und weich, worauf man das Folgende von hier aus aufbaue. Der Höhepunkt der Melodie fällt dann mit dem der Dichtung zusammen, mit den Worten: Ist Gehorsam im Gemüte usw. Bereits hier mag man die Fassung Loewes nicht mehr zum Vergleich heranziehen, da sie allzuviel im inneren Sinne schuldig bleibt. Loewe benützt für die
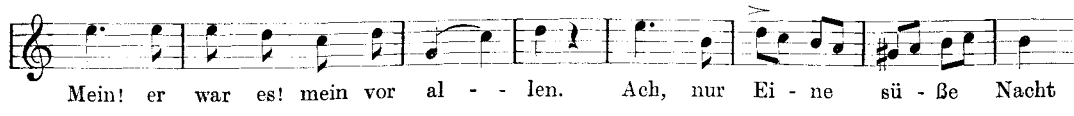
Stelle die Melodie, mit der die Bajadere sich schmeichelnd einführte und den Fremdling als echtes Freudenmädchen ins Haus zog. War dort die reizvoll sich einschmeichelnde Melodie im Sinne des empirischen Lebens ganz am Platze, so muß sie nunmehr, wo wir die Bajadere von innen kennenlernen, im tieferen Sinn versagen. Man singe die beiden Fassungen unmittelbar nacheinander. Welch Mädchengezwitscher auf die so wichtigen Worte von allgemeiner Bedeutung!
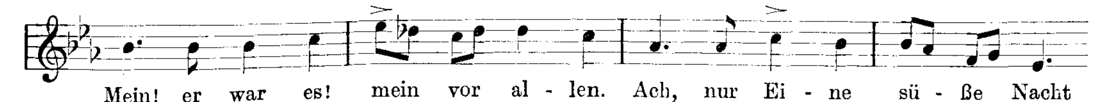


Und das ists überhaupt bei der Loeweschen Ballade: Ihre vielen und mannigfaltigen Reize lassen das Wesentliche der Dichtung je länger je mehr zurücktreten, bis man sogar von der Musik abgestumpft wird. Indem das Musikalische mit Vernachlässigung des Geistigen herrscht, zumal bei einem derartigen Vorwurf, hebt es sich eben in seiner Wirkung zuletzt selbst auf. Dabei gehört Loewes Ballade zu den musikalisch reichsten ihrer Gattung, dem Kern der Goetheschen Dichtung steht sie aber schließlich doch recht fern. Das wird uns im weiteren Verlauf immer klarer werden.

Zu Beginn der fünften Strophe: Und er küßt die bunten Wangen, erleben wir etwas ungemein Sinniges: Das Motiv des Gottes „küßt" gleichsam das der Bajadere. Der Nachdruck hat in der ganzen Strophe auf dem zweiten Motiv zu liegen; mit größter Liebe und feinstem Nachdruck muß es herausgearbeitet werden, während das erste Motiv zur Vorbereitung, als Anlauf, gewissermaßen als Auftakt dient. Auch hier liegt der Höhepunkt im siebenten Vers, auf „die gelenken Glieder". Die Worte scheinen nicht so wichtig zu sein, und doch sind sie es. Hier, beim Versagen seiner Glieder, hört das Mädchen auf, Bajadere, Tänzerin, ein gewöhnliches Kind der Freude zu sein; sie ist zu einem echten, liebenden Weib geworden, das der Gott als solches anerkennt.
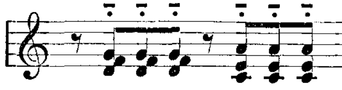
Die sechste und siebente Strophe möge man unmittelbar miteinander verbinden, so daß am besten auch die beiden Takte des Nachspiels weggelassen werden. Vom zweiten Teil der sechsten Strophe: Schreiend stürzt sie auf ihn nieder, müßte das Zeitmaß beschleunigt werden, alles Folgende bis zu: Es singen die Priester, spielt sich vor den entsetzten und verzweifelten Augen der Bajadere ab, und zwar eben im Sinne ihres eigenen Erlebnisses. Wiederum liegt dann der Höhepunkt auf der 7. und 8. Zeile, und zwar zu den Worten: Mein! er war es, mein vor allen! Ach, nur Eine süße Nacht! Die Melodie gibt sowohl den stillen wie den lauten Jammer in geradezu ergreifender Weise her, eine Veräußerlichung ist so gut wie ausgeschlossen. Möchte man auch gerade bei diesen Worten annehmen, die Melodie könne nur auf sie erfunden sein. Nochmals vergleiche man mit Loewe, um noch deutlicher zu sehen, daß er in dieser Ballade gerade bei den Höhepunkten versagt und versagen muß, weil seine teilweise strophisch erfundenen Melodien nicht aus dem Herz der Dichtung erfunden sind, sondern ihre Entstehung äußeren Eindrücken verdanken. Loewe verwendet hier die gleiche Melodie wie vorhin, nur mit einer Wendung nach A-Moll, die aber nichts Entscheidendes ändern kann. Wie nimmt sich nun aber die Schmeichelmelodie im Munde einer Verzweifelnden aus, wobei wir von den schlechten Sinnbetonungen noch absehen wollen! Mit welchem seelischen Druck werden aber bei Schubert die entscheidenden Worte hervorgetrieben; kann man wahrhaftiger in jeder Beziehung komponieren? Wir wollen die beiden Stellen auch unmittelbar nebeneinanderstellen. Bei Loewe heißt es:
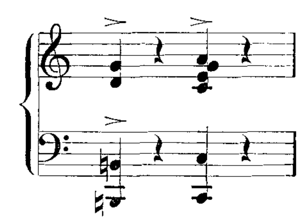


bei Schubert aber:



Dabei halte man sich immer wieder die Bedeutung der beiden Motive vor Augen, die gerade an solchen seelischen Höhepunkten ihr tiefstes Wesen enthüllen.

Bei dieser Stelle angelangt, haben wir endlich auch einmal den Blick auf die Melodie der letzten drei Verse einer Strophe zu wenden. Auch diese Melodie ist im Ausdruck sehr elastisch, so daß sie für alle Strophen ihre Bestimmung geradezu ideal erfüllt, besonders dann, wenn auch am Klavier das Nötige getan wird. Die Worte der 7. Strophe: Es singen die Priester, wären, bei plötzlicher Verlangsamung des Zeitmaßes, mit steifer priesterlicher Würde, gefühllos bei mechanischer Akzentuierung zu singen, ebenso die ganze folgende Strophe, die letzten Verse mit einer kleinen Erhebung. Die Melodien offenbaren nun ganz Anderes: alle Wärme ist zurückgedrängt, sie klingen lehrhaft bestimmt, was den stärksten Gegensatz zu dem vorangegangenen, leidenschaftlichen Strophen ergibt. In der 7. Strophe tun kleine Mittelchen am Klavierpart so etwas wie Wunder. Man spiele, um das mechanisch Akzentuierte herauszuarbeiten, in der rechten Hand etwa folgendermaßen:  In der 3. Strophe wähle man an dieser Stelle eine leichte Begleitfigur, in der vierten aber für die Worte: Aber, sie schärfer und schärfer zu prüfen, hartes, scharfes Akkordspiel, etwa:



wobei einige scharfe Dissonanzen sehr wohl gewagt werden dürfen. In der 5. Strophe (Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier) wende man wohlige, weiche Begleitfiguren an, wobei vor jeder Übertreibung gewarnt sei. Denn immer muß der Charakter eines einfachen Stückes gewahrt bleiben: Jede Strophe kann bei Anwendung schlichtester Mittel anders gegeben werden, so daß wenigstens andeutungsweise ein improvisiertes variiertes Strophenlied zustande kommt. Es ist fast unglaublich, wie phantasielos auf diesem Gebiet unsere heutigen Klavierspieler geworden sind. Als vor etwa zwanzig Jahren von ersten Konzertsängern auch Volkslieder öffentlich gesungen wurden, habe ich nicht einen einzigen Begleiter kennengelernt, der, von einigen Tonschattierungen abgesehen, auch nur eine einzige Strophe ein wenig variiert hätte, vier und fünf Strophen hindurch wurden mechanisch immer die gleichen Begleitnoten gespielt, während ihrerseits manche Sänger dem jeweiligen Inhalt gerecht zu werden suchten. Viel läßt sich erreichen durch gelegentliches Versetzen des Klavierparts in eine andere Oktav- oder Akkordlage, dann, wie bereits angedeutet, durch Anwendung anderer, der jeweiligen Situation entsprechende Motive. Am Klavier saßen bei solchen Vorträgen vielfach die Komponisten selbst, ein Zelter oder Reichardt verstanden sich auf ein im Dienste einer Dichtung stehendes Improvisieren auf das beste, wie denn auch unsere Ballade durchaus der Berliner Schule angehört.

Und nun suche man selbst Hand anzulegen, d. h. die herrliche Ballade an Hand der in ihrer Art unvergleichlichen Liedvorlage vorzutragen, eine innerlich fördernste Aufgabe nicht nur für Künstler selbst höchster Ordnung, sondern für jeden, so er nur etwas Stimme und echt künstlerischen Geist besitzt. Ein künstlerischer Freund in der Schweiz schrieb mir bald nach den Ausführungen im letzten Heft nicht nur begeistert, sondern auch derart kunstverständig über die Ballade, daß seine Worte klar zeigen können, wie eine derartige Beschäftigung mit echtester Kunst den innersten Menschen treffen kann. Es sei denn auch einiges aus dem Brief mitgeteilt:

... Welche Genialität, die es vermochte, das große Goethesche Gedicht in ein einfaches Strophenlied einzufangen, ja ihm dadurch erst die rechte Weihe zu geben. Schon die feierliche Es-Dur-Tonart umfängt einen mit besonderer Luft. Da wird nicht gemalt und nichts geschildert, sondern da wird aus geheimnisvoller Tiefe der Ton für den Sinn des Ganzen heraufgeholt. Strenge und Wehmut sind in dieser Musik rein als Tonstück so schön vereint und die Wehmut, die Milde, das Mitleid herrscht vor ...

Ich habe dann alle Strophen — die vielen! — durchgespielt und gesungen und es hat mich geradezu ergriffen, wie alle passen. Das ist nun schon etwas schlechthin Wunderbares, so etwas Fertiges und Konzentriertes gerade über ein solches Gedicht! Das zeigt, wie der echte Musiker vorgeht — ganz von innen heraus, nicht von außen heran. — —

Weiß Gott, als ich dieses herrliche Gebilde neunmal — und jedesmal verschieden — gespielt und ein bischen „gesungen" hatte heut Abend, versank für eine Weile alle andere Musik. Und wenn man es schon für sich ohne zu ermüden, 9-, 10- und mehrmal bloß spielen kann, dürfte das zeigen, daß ein großer Sänger das Lied trotz seiner neun Strophen mit größter Wirkung auch vortragen könnte.

Es wäre denn auch eine besondere Ehrung Schuberts, wenn ein bedeutender Sänger den Mut hätte, diese Ballade einem breiteren Kreis zuzuführen. Schade, daß Goethe sie nicht kennen gelernt hat. Hätte ihm Schubert gerade auch derartige Stücke zugesendet, so z. B. auch den Fischer, ebenfalls ein kleines Wunderwerk in Strophenform, so wäre es sicher zu einer Antwort an den jungen Komponisten gekommen. Denn in diesem Fall hätte Goethe die Schubertschen Fassungen mit den ihm bekannten besonders von Reichardt und Zelter vergleichen können und die Genialität der ersteren wären ihm sicherlich offenbar geworden. Schubert war schlecht beraten, als er Werke wie den Erlkönig und Ganymed dem Dichter sandte. Was sollte dieser mit solchen Stücken anfangen, da ihm zudem keine geeigneten Vortragenden zur Verfügung standen? Gehörte es weiterhin zu seinen Aufgaben, musikalische Genies zu erkennen, die ihm Werke schickten, die seiner Musikanschauung zuwiderliefen? Hat sich etwa Beethoven um Schubert gekümmert, er, der große Musiker mit dem untrüglichen Blick? Erst auf dem Sterbebett wars der Fall. Man wird aber in diesem Jahr unzählige Male lesen können, daß Goethe eben nicht auf der Höhe stand, als er Schuberts Sendung unbeantwortet ließ. Wenn nur einmal, hundert Jahre nach dem Tode beider, diese Schwätzer auf der Höhe stünden, also sich ein wenig die Mühe genommen hätten, sowohl Goethe wie Schubert auf dem Gebiet des Liedes kennen zu lernen. Nochmals, welche Augen hätte Goethe gemacht, wenn er seine riesige Ballade von einem blutjungen Komponisten in Strophenform gebannt gesehen hätte! Denn damals fings allenthalben mit einem oft nur allzu planlosen Durchkomponieren selbst einfachster Strophengedichte an, und man konnte sich bei Goethe nicht schlechter einführen, als wenn man mit aufgedonnerten durchkomponierten Liedern seine Teilnahme erwecken wollte. Goethe witterte da sofort mangelnde geistige Kraft, weiterhin die Unfähigkeit, im Grundlegenden seinen Mann zu stellen. Schubert ist deshalb Schubert geworden, weil er Beides konnte, weil

er vor allem auch innerlichste, von stärkstem Geist durchdrungene Strophenlieder zu geben vermochte. Unter ihnen ist der Gott und die Bajadere das kühnste, in seiner äußeren Einfachheit aber unscheinbarste und deshalb auch verkannteste. Wer sich mit ihm aber einmal in dem Sinne beschäftigt hat, wie es zu zeigen versucht worden ist, der weiß, welch geradezu unheimliche, unerschöpfliche geistige Kraft in einem derartigen Liede steckt, er denkt hoffentlich auch darüber nach, worauf es beruht, daß die Melodie nicht ermüdet. Wiese unser Lied äußere Reize auf, und steckte seine eigentliche Kraft nicht gewissermaßen hinter den Noten, man könnte es weder in der angegebenen Weise gestalten, noch hielte man es überhaupt aus, die gleichen Motive über siebzig Male zu hören. Man vergißt aber die Musik, weil man völlig im Wesen der Dichtung aufgehen kann, und doch ists wieder die Musik, die jene so ungemein belebt und in ihren Kern blicken läßt. Man redet heute nur allzuviel von „Sachlichkeit" in der Kunst und der Musik im besonderen. Da hätte man denn ein besonders herrliches Beispiel hiefür; wird es aber auch zum Nachdenken darüber verhelfen, was zu einer derartigen „Sachlichkeit" alles gehört?

Musikalischer Anschauungsunterricht und Schulkonzerte

Von Ch. Später, Leipzig

Die Reform des Schulmusikunterrichts hat allenthalben kräftig eingesetzt. Man darf davon erwarten, daß die Ausführung des Pensums der neuen Lehrpläne, die heranwachsende Generation zu lebhafterer Beteiligung am Musikleben der Gegenwart anregt und die Lust am eigenen Musizieren steigert.

Der Erfolg dieser reformatorischen Bestrebungen hängt naturgemäß von der geschickten Handhabung des Lernstoffes durch fähige Lehrer ab, denn die Lehrpläne geben so erfreulich weiten Spielraum, daß hier tatsächlich bedeutsame Kulturarbeit geleistet werden kann.

Will man die Möglichkeiten der musikalischen Schulbildung abwägen, so hüte man sich vor allem vor Überschätzung der Leistungsfähigkeit des Durchschnitts. Was Männer wie August Halm und Hilmar Höckner in den Lietzschen Landerziehungsheimen mit ihren Zöglingen an praktischer Eigenbetätigung erreicht haben, sind Spitzenleistungen, die nur bei so enger Arbeitsgemeinschaft in Alumnaten möglich sind und deshalb nie als Maßstab für den allgemeinen Durchschnitt gelten können. Um den gewinnen zu können, ist die ganze Arbeit noch viel zu jung.

Viel Erfreuliches ist schon an manchen Stellen erreicht worden, doch wird sich kaum allenthalben der Idealzustand erreichen lassen, daß die Schüler imstande sind, sich selbst die nötige musikalische Anschauung vermitteln zu können. Dazu gehört viel mehr Zeit, als zur Verfügung steht. Und doch ist die Bewerkstelligung der klingenden Anschauung eine entscheidende Frage. Was nützt alles Wissen um die Dinge, wenn die Erfahrung durch lebendige Anschauung fehlt? — Zur Zeit steht hierbei noch alles auf freiwilliger Eigenleistung Einzelner.

Welche Teilaufgaben hat hierfür der Lehrer, welche der Schüler, und welche der konzertierende Künstler zu erfüllen? — Ganz weit gefaßt, ist die Aufgabe des Schulmusikunterrichts die Erziehung zum komplexen Hören, d. h. zur Entwicklung der Fähigkeit, ein musikalisches Kunstwerk als Ganzes aufzufassen, erleben und nach Form und Inhalt verstehen zu können. Dazu gehört praktische Darbietung von Anschauungsmaterial und dessen Durcharbeitung nach Seiten des Musikalisch-Inhaltlichen und Formalen, des Historisch-Stilistischen und des Kulturhistorischen.

In den Unterklassen ist als Voraussetzung dafür die musikalische Elementarlehre in Verbindung mit praktischen Singübungen ohne Rücksicht auf möglicherweise im musikalischen Privatunterricht erworbene Kenntnisse zu erarbeiten. Die Beteiligung der Schüler sollte vielmehr als

bisher durch Einzelleistung im Vomblattsingen angeregt werden, während Gesamtleistungen im Chorgesang anfangs zurückzustellen sind. Das einstimmige Volkslied mit seinem einfachen harmonischen Unterbau muß hier die Hauptrolle spielen. Einfache akkordische Klavierbegleitung kann hier leicht Kadenzierungs- und Modulationsvorgänge zum Verständnis bringen. Das nimmt den theoretischen Erklärungen die Trockenheit.

Beim Chorgesang teile man die Klasse in Singgruppen, bei denen einzelne Schüler abwechselnd taktieren und dirigieren können. Auf diese Weise bekommt der Einzelne das Gefühl der Verantwortung für die Eigenleistung, die beim Chorgesang so leicht innerhalb der Gesamtleistung verloren geht. Die jeweils Inaktiven haben die Kritik zu bilden und durch Nachlesen die Leistung der Aktiven zu kontrollieren und zu korrigieren. Das Ohr wird dadurch geschärft und Langeweile kann nicht aufkommen.

Begabtere schließe man auszeichnenderweise zu einem a-cappella-Chor zusammen in Form einer freiwilligen Arbeitsgemeinschaft. Wo es möglich und durch Personalunion der Lehrer begünstigt ist (wie an kleineren Orten), schließe man die höheren Klassen der Knaben- und Mädchenschulen zu gemischten Chören zusammen. Dies würde den Lehrplänen durchaus entsprechen und enthebt der Verlegenheit, Chorsätze von Palestrina, Orlando di Lasso u. A. in der stilistisch unmöglichen Form für Mädchenstimmen allein ausführen zu müssen, wie es leider auch in den neuesten Gesangbüchern für Mädchenschulen vorgesehen ist. Damit wäre ein vorzügliches Mittel zur stilreinen Ausführung alter a-cappella-Literatur gegeben.

Schwieriger steht es mit der Ausführung von Instrumentalmusik, da die Ausbildung im Instrumentalspiel Sache des Privatunterrichts ist. Für den stilechten Vortrag historischer Soloinstrumentalmusik ziehe man nach Möglichkeit die Schüler heran. Zu diesem Zwecke setze sich der Schulmusiklehrer mit den ortswirksamen Privatmusiklehrern in Verbindung und vereinbare mit ihnen die Aufgabe für die zur Ausführung in Frage kommenden Schüler.

Zur Ausführung von Kammermusik und von Stücken für kleines Orchester mag manchenorts sich ein collegium musicum in freier Arbeitsgemeinschaft inszenieren lassen. Man rege besonders körperlich kräftige Knaben zur Erlernung von Blasinstrumenten an, die nahezu ganz aus der Hausmusik verschwunden sind. Auch hierbei kombiniere man die verschiedenen Schulen bei Arbeitsteilung zwischen den Lehrern.

Bei all dieser Eigenbetätigung besteht jedoch die große Gefahr der Überschätzung der Schülerleistung. Sie kann natürlich nie etwas Vollgültiges sein, und Lehrer und Schüler müssen sich immer bewußt bleiben, daß sie in den meisten Fällen nur eine im guten Sinne dilettantische Skizze zu geben vermögen. Die Freude am Musizieren kann darum ungeschmälert bleiben. Schülerorchester- und Chöre sollten darum nur im eigenen Hause und nicht in der Öffentlichkeit musizieren. Mag nun die eigene Musizierfreudigkeit noch so groß sein, es gilt nun aber noch ein anderes: dem heranwachsenden jungen Menschen durch das Erlebnis künstlerisch-vollendeter Darbietungen von Meisterwerken der musikalischen Weltliteratur durch reife Künstler einen Maßstab für die eigene Leistung und damit einen Ansporn zur Steigerung seiner Ansprüche an sich selbst und seine musikalische Betätigung zu geben.

Ist dies nun im Rahmen des Schulmusikunterrichts möglich? — Wohl, den Anfang dazu hat ein Einzelner bereits wagemutig gemacht und es ist an der Zeit, diese künstlerisch-pädagogische Tat bekannt zu machen und deren Ergebnisse auszubauen.

Ernst Hudemann, ein Baritonist mit hohem stimmlichem, musikalischem und pädagogischem Können, verzichtet auf den Ruhm der großen Öffentlichkeit des Konzertlebens, um sich seinen geliebten Schulkonzerten widmen zu können. Hudemann hat in fünf Jahren nicht weniger als 700 Schulkonzerte in den Provinzen Schleswig-Holstein, Ost- und Westpreußen, Pommern, Brandenburg, Hannover, dem Rheinlande und in Thüringen gegeben. Er bereiste mit seiner Begleiterin (z. Z. Frl. Friedel Zimmermann) vorzugsweise Gebiete, in die sich kaum je ein Virtuose verirrte und sang den Kindern der Dorf- und Volksschulen seine Weisen. Neuerdings erstreckt sich sein Wirkungsfeld

auch auf die Volks- und höheren Schulen größerer und großer Städte; ein Beweis dafür, daß es auch da not tut.

Seine Vortragsfolgen zeugen von guter psychologischer Berechnung. Es ist an sich durchaus richtig, die Erlebniswerte der Musik dem naiven Kinde durch das begriffliche Textwort nahe zu bringen. Der musikalische Ausdruck der musikalischen Linie im Liede und der untermalenden tonmalerischen Begleitungen werden vom musikalisch unvorgebildeten Kinde so am leichtesten aufgenommen. Hudemann schickt seinen Liedvorträgen stets einführende Worte voraus, zuweilen naiv Anekdotisches, und bereitet dadurch die Aufnahmewilligkeit der Kinder stimmungsmäßig vor. Sehr verstärkt wird die Wirkung seiner Vorträge durch geschmackvolle mimische Interpretierung des Inhalts. Er singt nicht nur, trägt nicht nur vor, sondern gestaltet mit allen ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln.

Hudemann weiß sehr wohl, daß Gegensätzlichkeit der Gefühlsinhalte beim leicht ermüdenden Kinde die Aufmerksamkeit anregt. So stellt er neben einen Bach'schen Choral das Volkslied und versäumt nicht, auf die stilistische und inhaltliche Gegensätzlichkeit hinzuweisen. Dann gibt er Gruppen ernster und heiterer Kinderlieder und läßt dem lyrischen Kunstliede die Ballade folgen. Stileinheitlichkeit der Programme, wie der und jener sie vielleicht vom ästhetischen Gesichtspunkte aus fordern möchte, wäre hier übel angebracht. Sie kann allenfalls bei Darbietungen für ein reiferes Schüleralter, etwa für Gymnasialklassen in Frage kommen.

Künstlerisch schlechthin Unübertreffliches leistet Hudemann als Volkslieder- und Balladensänger. Wer einmal die Wirkung eines schlichten Volksliedes wie „O, Straßburg" oder „Nun ade, du mein lieb Heimatland" auf die Kinderschar beobachtet hat, hat keinen Zweifel mehr an dem erzieherischen Wert dieser musikpädagogischen Einrichtung. Wochenlang vor den Konzerten bereiten die Lehrer ihre Zöglinge an Hand der Programme darauf vor, indem sie mit ihnen Texte und Melodien durchsprechen. Wie anders empfindet der junge Mensch die Schönheit unserer Volkslieder, wenn sie ihm durch meisterlichen Vortrag ins Herz gesungen werden.

Herr Schulrat Rotermund, Hildesheim, hat in einem Heftchen Briefe und Aufsätze von Kindern und Berichte von Lehrern veröffentlicht, die ein beredtes Zeugnis der Begeisterung sind. Es mögen hier nur einige Äußerungen von Kindern, meist von Volksschülern, folgen.

Ein 11jähriger Knabe schreibt: „Die Gedanken schwebten mir hin und her" — — — „ich wußte fast nicht mehr, wo ich bin" — — — „man konnte sich in alles, was er sang, so richtig hineindenken" — — — „das Lied wurde einem jeden tief ins Herz gepflanzt". Ein anderer meint: „Es hörte sich an, als würde alles richtig aufgeführt (Löwe, Archibald Douglas)". Bei einem Abendliede „war einem im Herzen, als wenn es wirklich Abend wäre". Ein Zwölfjähriger erzählt, daß ihm beim Liede „Jung Siegfried" die Lippen auch ganz bitter und trocken wurden. Sehr lebhaft werden tonmalerische Wirkungen empfunden, so das Rauschen der Wellen in „O, Straßburg", und das Ticken der Uhr in dem Löwe'schen Liede „Die Uhr". Ein Kind berichtet sehr unbefangen von dem Eindruck mimischer Ausdrucksgebärden: „Von den Zwergen sang er das so niedlich und als er von den Riesen sang, sang er das so stark. Wie er ‚Hanswurst' sang, sang er es so schelmisch und als er singen mußte ‚in den Dreck' sang er das mit einem so schämenden Gesicht, als traute er es sich nicht zu sagen." So rührend unbeholfen zum Teil die Ausdrucksweise der Kinder ist, so mutet das Gesagte doch durchaus echt empfunden an. Sie bringen immer das für sie wesentliche zum Ausdruck, und damit beweisen sie über-

zeugend, wie stark die Wirkung von Hudemanns Kunst auf die Kinderherzen ist. (Diese Berichte und andere Unterlagen können kostenlos durch die „Gemeinnützige Gesellschaft zur Pflege deutscher Kunst e. V." Berlin, W 30, Motzstraße 85 angefordert werden.)

Hudemann hätte mit seiner Pionierarbeit nicht so durchdringen können, wenn ihm nicht das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Preußen, ferner der Verband der Schulräte mit Schulrat Rotermund an der Spitze und die Lehrervereine in Preußen verständnisvoll und tatkräftig geholfen hätten. Durch ministerielle Genehmigung wurde es ermöglicht, die Schulkonzerte während der letzten zwei vormittägigen Unterrichtsstunden anzusetzen und den Besuch für alle Schüler obligatorisch zu machen. Die finanzielle Unterstützung des Ministeriums vermittelt den unbemittelten Schülern die zum Eintritt berechtigenden Programme kostenlos, so daß jedem Schüler der Besuch der Konzerte ermöglicht ist. Da jedes Konzert von 400 bis 1000 Schülern besucht wird, kann der Eintrittspreis sehr niedrig mit wenigen Groschen angesetzt werden. Damit ist auch die soziale Seite des Unternehmens günstig gestaltet.

Es wäre wünschenswert, auch für die höheren Schulen das Prinzip der Schulkonzerte im großen auszugestalten. Man sollte dafür historische Programme zusammenstellen, die dem jeweiligen Pensum des Schulmusikunterrichts entsprechen, denn es dürfte kaum durchführbar sein, gelegentlich Besuche der meist recht kostspieligen Abendkonzerte obligatorisch zu fordern.

Bei geschickter Steigerung der erzieherischen Aufgaben ließe sich, von Hudemanns Vorarbeit ausgehend, ein großzügiges Schulkonzertprogramm entwickeln. Vom Liede mit Klavierbegleitung aus kann man durch das begleitete Lied mit obligatem Soloinstrument zur Ensemblekunst überleiten. Der Schüler hat hierbei Gelegenheit, die wichtigsten Orchesterinstrumente durch solistische Wirksamkeit gut in ihrer wesentlichen Eigentümlichkeit kennen zu lernen. Von da aus kann man das Verständnis für reine Instrumental- und Orchestermusik anbahnen — von der Soloinstrumentalkunst zur Kammermusik und zum Orchesterkonzert. Vielleicht läßt sich in künftigen Tagen mit der Tätigkeit eines staatlich unterstützten Wanderorchesters in Dienste der Schulkonzerte rechnen. Die Auswirkungsmöglichkeiten für das allgemeine Musikleben unseres Volkes lassen sicher nicht auf sich warten und sind fürs erste gar nicht abzuschätzen.

Nicht unerwähnt soll ein Versuch bleiben, den die „Gemeinnützige Gesellschaft zur Pflege Deutscher Kunst e. V." gemacht hat, die Schuljugend unvorbereitet mit Kammermusik zu beglücken. Das mußte fehl gehen, da die gänzlich unvorbereiteten Schüler nichts damit anzufangen wußten und sich langweilten. Der Mißerfolg beweist deutlich die Notwendigkeit eines systematischen Ausbaues des Schulkonzertidee und zeigt andererseits, wie richtig das Vorgehen Ernst Hudemanns ist.

Durch Rundfunk und Grammophon läßt sich wohl musikalisches Anschauungsmaterial vermitteln, doch fehlt hier die unmittelbare persönliche Einwirkung des Künstlers auf die jungen Zuhörer. Die Stimmen der Schüler beweisen, wie verschieden der Einzelne reagiert, und daß gerade der mimische Ausdruck des Sängers bei manchen Kindern die stärkste Anteilnahme bewirkt. Auch schränkt die Beeinträchtigung der Klangfarben durch die Übertragung die Bedeutung der Darbietung erheblich ein. Immerhin sind sie für formale Analysen und sonstige einführende Vorträge gut zu gebrauchen.

Der hohe Kulturwert der Schulkonzerte liegt in der Erschließung des musikalischen Erlebnisses für das empfängliche Kindergemüt. Die Freude am wahrhaft Guten und Schönen wird dadurch grundlegend gefestigt und eine Steigerung der Urteilsfähigkeit wird durch den Vergleich mit dem künstlerisch-hochwertigen Vorbilde bewirkt werden,

die andererseits die Jugend ihre Ansprüche an die eigene Leistung wird höher spannen lassen.

Möchte doch bald die Unterbewertung der Musik als Bildungsgut gegenüber der vielfach bedauerten Überbewertung des geistig-verflachenden Sportes einer Auffassung Platz machen, die ihrer Bedeutung entspricht. Leider scheut sich heute kein Mensch zu sagen: „Ich bin unmusikalisch", trotz des humanistischen Bildungsideales, während im alten Griechenland der „Amusis" als ein Mensch zweiter Güte bewertet wurde. Ein absolut unmusikalischer Mensch ist etwas Unnormales, und wohl selten ist ein Mensch musikalisch so indifferent, daß in ihm nicht bis zu einem gewissen Grade musikalische Erlebnisfähigkeit entwickelt werden könnte.

Dies anzubauen ist die vornehmste Aufgabe des Schulmusikunterrichts.

Ein Brief Caroline von Webers

Mitgeteilt von Dr. Georg Kinsky, Köln

Im Juli/August- und September-Heft des 93. Jahrgangs dieser Zeitschrift habe ich einige inhaltreiche Schreiben C. M. v. Webers an Friedrich Rochlitz, den Schriftleiter der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, veröffentlicht. Als Epilog zu diesem Briefwechsel und als ein Nachklang zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr von Webers Todestag (5. Juni 1826) möge hier noch der Wortlaut des schönen Dankbriefes folgen, mit dem die Witwe des heimgegangenen Komponisten das Beileidschreiben des treuen Freundes ihres Hauses beantwortet hat. (Die bisher im Heyer-Museum zu Köln aufbewahrte Urschrift ist unterdessen in den Besitz der sächs. Landesbibliothek zu Dresden übergegangen.)

[Dresden,] den 20. Juli 1826

„Verehrter Freund!

Rechnen Sie es meinem Schmerze um den Verlust des geliebten Gatten zu, der mich bis jetzt noch kaum zur Besinnung kommen ließ, wenn ich Ihren teuren trostvollen Brief erst jetzt beantworte. Ihnen, teuerer Freund meines geliebten Mannes, will und kann ich nicht beschreiben, was ich litt und leide; Sie haben ihn gekannt und geliebt, Sie wissen, was ich verloren habe — das Leben ist eine schwere Bürde für mich geworden, und doch muß ich, meiner armen Kinder wegen, Gott bitten, mir es noch länger zu fristen —. Nun, er wird auch Stärke geben, es zu tragen.

In seinen Freunden sendet uns mein Carl die Schutzengel seiner Kinder. Es war das beste Erbteil für sie, daß er ihnen solche Freunde erwarb. Möge mir nur der Himmel Kraft und Einsehen schenken, daß ich die Knaben zu braven Männern erziehe, die diesem Vater keine Schande machen. Übertragen Sie, verehrter Freund, einen Teil der Freundschaft, die Sie für den Vater hatten, auf seine armen Kinder, und versagen Sie mir Ihren Rat und Beistand bei ihrer Erziehung nicht. Vermögen konnte uns mein geliebter Mann nur wenig hinterlassen, aber der unermüdeten Tätigkeit unserer Freunde wird es gelingen, uns vor Mangel zu schützen, und können nur die Kinder etwas lernen, so wird Gott ihnen auch weiter helfen. Weber wußte wohl, daß seines Lebens Ziel ihm nahe sei, darum trieb es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt trotz unserem Bitten und Flehen nach England, weil er hoffte, dort etwas Bedeutendes zu verdienen —. Er ist für uns gestorben — die unermüdete Anstrengung und die vereitelte Hoffnung gaben ihm den Tod viel früher, als wenn er seine Gesundheit schonend bei uns geblieben wäre —. Wie er gelebt, so ist er auch gestorben, nur mit dem Wunsch für unser Wohl, nur dafür handelnd und sorgend. Seine reine Seele kannte kein anderes Glück, als die Seinen sorgenlos zu wissen. In seinem vorletzten Brief, wo er mir den Entschluß mitteilt, nicht über Paris zu gehen, schreibt er: ich gehe nun den geraden Weg in die Heimat. Ich bedarf der Ruhe. 4 Tage später ging er in die Heimat,

zur wahren Ruhe. Sein sanfter Tod war der Anfang der Belohnung, die jenseits seiner wartet, ihm ist wohl! Wir Armen aber müssen in Sehnsucht nach ihm das schwere Leben ertragen, bis auch uns Gott die Bürde abnimmt.

Verzeihen Sie mir, teuerer Freund, wenn mein Brief nichts enthält als Klagen um ihn, ach, ich habe jetzt noch keinen anderen Gedanken, kein anderes Gefühl. Sie werden Nachsicht haben mit meinem Schmerz. Gott erhalte Sie gesund und lasse Sie nie den Kummer empfinden, der ganz zu Boden drückt.

Ihre
Lina v. Weber.

Ich bitte, empfehlen Sie mich Ihrer geehrten Frau Gemahlin und danken Sie ihr für ihre Teilnahme."

Friedrich Stade

Am 12. Juni starb in Leipzig Prof. Dr. Friedrich Stade im Alter von über 84 Jahren, einer der echtesten Vorkämpfer Wagners und Liszts, zudem der älteste der bis dahin lebenden Mitarbeiter unserer Zeitschrift. Zu den feinen, stillen Männern gehörend, von denen die breitere Öffentlichkeit wenig wußte, ist Stade als eine seltene anima candida durchs Leben gegangen, und wer das unserem Heft beigegebene Bild des damals Siebzigjährigen verständnisvoll betrachtet, dem sagen die edeln, feingeschnittenen Gesichtszüge alles. Es ist der Ästhetiker Paul Moos gewesen, der in seiner Geschichte der deutschen Musikästhetik im 19. Jahrhundert erneut und mit allem Nachdruck auf Stades Dissertation von 1870: Vom Musikalisch-Schönen, einer trefflichen Erwiderung auf Hanslicks allbekannte Schrift, wiederum hinwies; 1904 erfolgte denn auch eine erneute Auflage. Ein angestrengtes Berufsleben als Organist, Sekretär des Gewandhauses und Musiklehrer bei zahlreicher Familie hat leider verhindert, daß Stade sich erst wieder in späteren Jahren nachhaltig mit Musikästhetik, für die er eine hervorragende Begabung mitbrachte, beschäftigen konnte. Hingewiesen sei von seinen sonstigen Arbeiten aber noch wenigstens auf die Partiturausgabe des Wohltemperierten Klaviers, die ausgezeichnete Studiendienste leistet.

Es fügt sich glücklich, daß wir Stade selbst sprechen lassen können. Anläßlich seines 70. Geburtstags am 8. Januar 1914 fand eine Feier in Leipzig statt, an der der Jubilar in schlichten Worten einen längeren Bericht über sein Leben gab, den uns sein einstiger Schüler, Prof. Dr. Arthur Prüfer, freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Aus diesem Berichte wählen wir einen Abschnitt, der allgemein einer Teilnahme sicher sein dürfte, zugleich zu den Höhepunkten im Leben des nunmehr Verschiedenen gehörte. Stade schreibt:

Schon 1862 war ich in Beziehungen zu Brendel, dem Redakteur der Schumannschen „Neuen Zeitschrift für Musik", Lehrer am Leipziger Konservatorium und Vorsitzendem des „Allg. Deutschen Musik-Vereins", getreten, Beziehungen, die sich nach meiner Rückkehr von Erlangen 1864 zur dauernden Verbindung gestalteten, bis zu Brendels Tode, 1868. Um es gleich zu bekennen: nach meinem Lehrer Stein[1]) ist es Brendel gewesen, dem ich einen entscheidenden Einfluß auf meine Entwicklung verdanke. Seine geistige Universalität, der philosophische Tiefblick, mit dem er die künstlerischen Erscheinungen und ihre inneren Zusammenhänge erfaßte, wie er besonders in seiner „Geschichte der Musik" zu Tage tritt, bei aller Begeisterung und Entschiedenheit, womit er für das Neue eintrat, doch immer die Bereitwilligkeit zur Verständigung mit dem Gegner, ohne seinem Standpunkte etwas zu vergeben, kurz, die Harmonie seines Wesens, alles das konnte, als für mich vorbildlich, nicht ohne nachhaltige Einwirkung sein. Ich wurde ständiger Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift für Musik". Im Jahre 1867 hatte ich das Glück, bei der Tonkünstlerversammlung in Meiningen Franz Liszts per-

[1]) Es ist dies Hofkapellmeister Eduard Stein, der Dirigent der gerade durch ihn berühmt gewordenen „Lohkonzerte" in Sondershausen, einer der ersten Dirigenten, der für Wagner und Liszt in die Schranken trat. Als Schüler Steins hatte Stade zuerst in Sondershausen Werke der beiden großen Komponisten kennen gelernt. (D. Schr.)

sönliche Bekanntschaft zu machen. Ich ging ahnungslos auf der Straße, als ich auf einmal in kurzer Entfernung von mir Liszt in Begleitung Weißheimers, mit diesem in heiterem Gespräche begriffen, auf mich zuschreiten sah. Ein ehrfurchtsvolles Erschrecken ging mir durch Herz und Sinne, als die hohe Gestalt mit dem geistbelebten und doch so menschlich wohlwollenden Auge vor mir stand und dann seine Stimme so sonor-wohllautend erklang. Weissheimer hatte mich vorgestellt: „Also ein Sohn meines Freundes, des Hofkapellmeisters in Altenburg?" Ich verneinte, und es folgten dann noch einige freundliche Worte mit der Aussicht auf ein Wiedersehen. Dieses fand bald darauf im Tonkünstlerbureau statt. Das Gespräch kam auf die Zustände in Sondershausen, wo nach Steins im Jahre 1864 erfolgten Tode unter seinem Nachfolger eine Abkehr von Steins Traditionen stattgefunden hatte. Unvergeßlich ist mir, wie Liszt sagte: „Wir haben Beide viel an ihm verloren!" — „Wir Beide!" — In diesen Worten, die so schlicht und selbstverständlich erklangen, offenbarte sich die ganze, Liszt eigne bezwingende Anmut des Herzens, die aus großer, reiner Menschenliebe erblüht. In der Folge habe ich wiederholt mit Gesinnungsgenossen Liszt in Weimar besucht, und es waren stets glückliche Stunden, die ich dort verlebte. 1868 fand die Tonkünstler-Versammlung in Altenburg statt; die in meinem Berichte enthaltenen Ausführungen über das „Requiem" von Berlioz und den 13. Psalm von Liszt fanden in einem an Brendel gerichteten Briefe Liszts besonderen Beifall. Zu der 1869 in Dresden stattfindenden ersten Aufführung der „Meistersinger" war ich mit Riedel und einigen Freunden hinübergereist. Ich hatte die Freude, nach einiger Zeit von Richard Pohl zu hören, daß Richard Wagner meinen Bericht in der N. Z. f. M. als das Beste bezeichnet habe, was bis dahin über die „Meistersinger" geschrieben worden sei. Ich fühlte mich daraufhin ermutigt, ihm meine zuerst in dem genannten Blatte veröffentlichte Dissertation „Vom Musikalisch-Schönen" (gegen Hanslick gerichtet) zuzusenden, und erhielt als Antwort einen im „Musikalischen Wochenblatte", dem ich inzwischen als Mitarbeiter beigetreten war, veröffentlichten offenen Brief. Es läßt sich ermessen, wie glücklich mich das machte. 1871 trat ich dem Meister persönlich näher, nach einer im April 1871 stattfindenden Probe des eben erschienenen „Kaisermarsches" im hiesigen Stadttheater, bei der zuerst der Theaterkapellmeister, dann Wagner selbst den Marsch dirigierte, und der Meister ihn in seiner ganzen wuchtigen Plastik erstehen ließ, — sowie bei seinem Besuche in Leipzig im Dezember 1872. Der Leipziger Wagner-Verein veranstaltete bei dieser Gelegenheit eine Zusammenkunft seiner Freunde und Verehrer im Hotel de Prusse. Wir, das aus Riedel, Fritzsch (Verleger) und mir bestehende Komité begrüßten ihn am Bayrischen Bahnhofe. Er war in der heitersten Laune. Bei einem kurzen Aufenthalte in einem kleinen Gastzimmer der „Stadt Nürnberg" teilte er uns mit, daß er soeben das Terzett der Rheintöchter in der „Götterdämmerung" vollendet habe, und spielte uns den Anfang davon auf dem Pianino vor. Lebhaft angeregt war er auch bei einer Privatgesellschaft in der Familie Brockhaus, zu der wir auf seine Veranlassung geladen waren, und wo er unter anderem die damals wenig bekannte Tatsache, daß er die „Ring"-Dichtung, der ein Hauptgedanke der Schopenhauerschen Philosophie, die Verneinung des Willens zum Leben, zugrunde liegt, wenn auch von Wagner positiv ergänzt, noch vor seiner Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers verfaßt habe, erwähnte, und einem anwesenden Professor der Philosophie anzuhören gab, daß Schopenhauer die neueren Entdeckungen der Farbenphysiologie schon vorausgenommen habe, ohne s. Z. von den offiziellen Vertretern dieser Wissenschaft beachtet worden zu sein, — und wo er endlich in sehr lebendiger, anschaulicher Weise erzählte, wie bei einer Orchesterprobe in einem jüngst von ihm gegebenen Konzerte die vom nächtlichen Tanzaufspielen noch schlaffen, übernächtigen Musiker allmählich ins Feuer gekommen, selbst Künstler, ja Götter geworden seien! Bei diesen Gelegenheiten habe ich es an so manchen Zeichen persönlicher Wertschätzung an mir selbst erfahren, wie Wagner herzlich-treu und dankbar sich denen bewies, die treu zu ihm hielten.

Der musikalische Blitz und seine Geschichte

Nur ein paar Umrisse

Von Albert Wellek, Wien

Gar manchem wird es schon aufgefallen sein, daß das sog. Farbenhören sehr oft kein wirkliches Hören in Farben: nicht eine Verknüpfung von Ton zu Farbe, vielmehr nur allgemeiner von Ton zu Licht, also ein Lichthören ist. In der Tat ist dieses die primitivere, weil allgemeinere und unbunte Vorstufe des eigentlichen Farbenhörens und auch jenen Menschen eigen, die letzteres gar nicht oder nur in sehr unmerklichem Grade besitzen. Man muß sich nur das Farbenhören dabei nicht als Zwang, sondern als Fähigkeit denken, Farben oder Lichter mit Tönen auf diese oder jene Weise zu verbinden. So sehr da einer über das „Farbenhören" den Kopf schütteln mag — er wird doch z. B. unbedenklich zugeben, daß hohe Töne hell, tiefe dunkel wirken (auch wenn er weder Licht noch Dunkel dabei greifbar vor Augen sieht), und sich damit sogleich unweigerlich als unbunter Farben-, als Lichthörer bekennen. Auch in der Entwicklungsgeschichte des Farben- oder Gesichtssinns steht ja am Anfang der Sinn für Licht und Schatten schlechthin, also für das weiße oder farblose („unbunte") Licht, und erst später erschließt sich das Wahrnehmungsvermögen des Auges ganz allmählich auch die Regenbogenfarben, das Bunte, die Brechungen des Lichts: und dies auch nicht immer, oder nicht immer ganz (das Sehen einmal vorausgesetzt!), im Falle der sog. Farbenblindheit. Einem Farbenblinden ist also der Urmensch oder der Säugling zu vergleichen; und ebenso ist der Lichthörer (und das ist denn wohl ein jeder) ursprünglich noch ein Farben-Tauber — viele bleiben es immer!
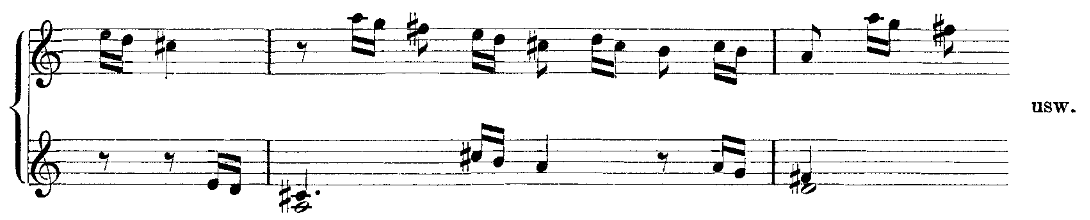
Ähnlich verhält es sich denn auch mit der Tonmalerei: worunter wir hier die Tonmalerei im reinen Wortsinne, also die Malerei durch Töne verstehen wollen, und nicht die onomatopoetische Klangnachahmung (etwa von Vogelstimmen, Jagdlärm oder Donnerschlägen), die ja den Namen der Tonmalerei eigentlich ganz zu Unrecht trägt — nämlich von einer Zeit her, wo an der „Malerei" nicht der Anteil des Auges, sondern die Naturnachahmung als das Wesentliche galt. Tonmalerei ist somit für uns der Versuch, mit Tönen etwas Sichtbares anzudeuten oder festzuhalten: das Prinzip des Farben- und Lichthörens ist hierin offenkundig. Da zeigt es sich nun, daß die unbunte Tonmalerei — die Schwarz-Weiß-Technik in Tönen, sozusagen — sehr viel älter und ursprünglicher ist als etwa die Aquarell- oder Pastellmalerei in der Musik. Auch macht sie sich nur ganz allmählich an den eigentlichen, ruhenden Inhalt eines Gesichtseindrucks — wie es Licht und Farbe wohl sind — heran. Unmittelbar eigen ist ihr vielmehr die Bewegung, und so ist es denn die „Bewegungsanalogie", womit alle Programmusik zunächst und am allerreichlichsten arbeitet, soweit sie über die bloße (naturalistische) Klangnachahmung hinausgeht. Z. B. wird von einem beschwörenden Regentanz und -chor primitiver Völker berichtet, in welchem sich der Gesang in wachsenden Tonsprüngen bewegt, um schließlich um $1^1/_2$ Oktaven zurückzufallen (während begleitend große Metallplatten den Donner nachahmen); was mit Recht als eine Abbildung der Wolkenbewegung bis zu ihrem Absturz zur Erde im Regen gedeutet worden ist[1]). Schon auf so niederer Stufe begegnen wir also dem musikalischen Gewitter, und in der Tat ist dieses seit jeher ein Lieblingsthema aller Programmusik gewesen — hier aber noch lichtlos: ohne Blitz, nur Bewegung und Donner. Mit diesen selben Mitteln verfährt auch die griechische Programmusik,

[1]) E. Combarieu: La musique et la magie, Paris 1909.

von den delphischen Flötennomen angefangen bis herab zu den Virtuosenstücken der hellenistischen Zeit; doch entwickelt sie andererseits in der Chromatik und Enharmonik, d. h. in der Zerkleinerung der herben Tonschritte der Diatonik, ein musikalisches Darstellungsmittel, das damals (mehr als heute) als schillernd, farbig und gleißend empfunden wurde (wie schon der Name „Chroma" = Farbe sagt!).

In unserer neueren Musik, vom späteren Mittelalter aufwärts, wiederholt sich diese Entwicklung von der Bewegung über das Licht zur Farbe. Mit der zunehmenden Verselbständigung der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert erreicht die Programmusik ihre erste Hochblüte, in der sie üppig und verwegen genug ist, über die Bewegungsanalogie und Lautnachbildung hinaus sich bestimmter Gesichtseindrücke (lichthörend) bemächtigen zu wollen. Gerade die Gewitterschilderungen sind es nun, worin sich die Verlockung nach musikalischen Lichtbildern begreiflicherweise am frühesten bemerkbar macht. Ob und wie die Alten — z. B. Timotheos von Milet, der etwa 400 Jahre vor unserer Zeitrechnung auf der Kithara einen Seesturm schilderte[1]), — den Blitz als solchen musikalisch zu symbolisieren versucht haben, das zu entscheiden fehlt es leider an Denkmälern solcher Musik. Der älteste musikalische Blitz, von dem wir wissen, ist aber immerhin auch schon einige 300 Jahre alt.

Sein Urheber ist ein sonst wenig bekannter englischer Virginalist, John Munday († 1630), in einer mehrsätzigen kleinen Wettersuite für das Virginal. Die Ecksätzchen heißen „Schön Wetter" und „Ein heitrer Tag"; dazwischen wechseln „Blitz" und „Donner" in zwei getrennten Sätzchen miteinander ab. Das Blitzsätzchen verarbeitet ein einziges winziges Motivchen in primitiven Imitationen wie folgt:



Diese früheste Blitzfigur ist also ein einfaches melodisches Motiv, durch die hurtige Abwärtsbewegung in ziemlich hoher (heller) Lage bestrebt, eine Assoziation herzustellen.
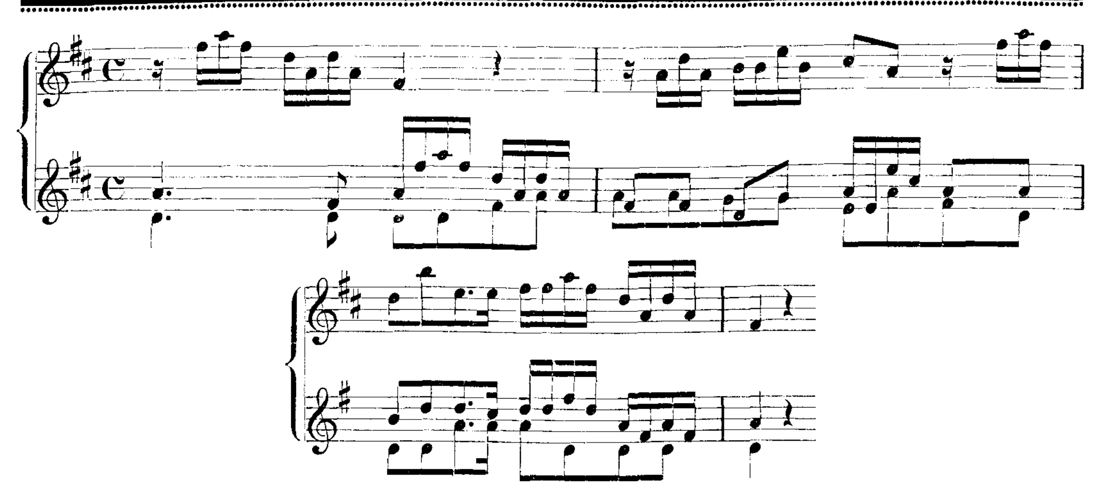
Wiederum ist es die Bewegung, wessen sich die Musik hier vor allem bemächtigt, andererseits aber scheint durch die Tonhelligkeit auch schon auf eine Mitwirkung des einfachsten Lichthörens oder Tönesehens abgezielt zu sein. Man muß sich freilich hierbei vor Augen halten, um wieviel willfähriger in älterer Zeit die Phantasie gewesen ist, sich zur Annahme solcher Andeutungen musikalisch überreden zu lassen.

Gegen Ende desselben (17.) Jahrhunderts erhält die Kunst, musikalisch zu blitzen, eine etwas andere, raffiniertere Handhabe, deren klassisches Beispiel der Vater der neapolitanischen Opernschule Alessandro Scarlatti in der Meisteroper seiner Frühzeit „La Rosaura" (1690) gibt, und zwar gleich in den instrumentalen Einleitungstakten des Prologs, vor den Worten der Venus[2]):

„Cessate ò fulmini,	Entweichet, ihr Blitze,
sparìte ò turbini	verschwindet, ihr Stürme,
dal ciel, dal mar . . ."	von Himmel und Meer!

[1]) Unter dem Namen „Nautilos".
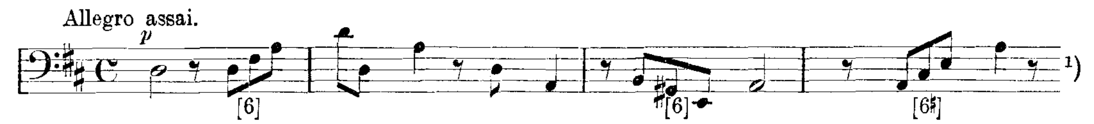
[2]) Partitur hg. R. Eitner („Die Oper", Leipzig 1885), S. 111 und 113.



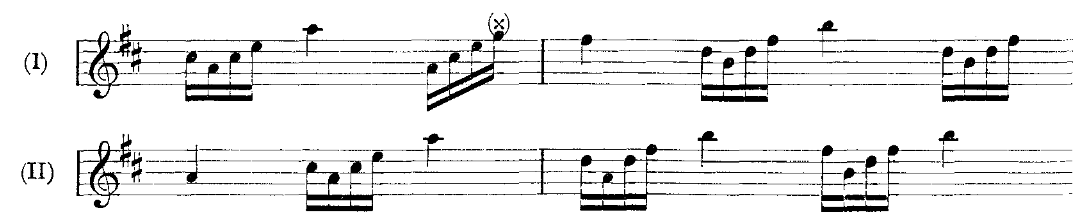
Nicht mehr ein melodisches Motiv stellt hier den Blitz vor, sondern die Dreiklangszerlegung, offenbar von dem zackigen Eindruck der Notenfolge auf dem Papier eingegeben. Dies eben ist eine Eigentümlichkeit der barocken Tonmalerei, daß sie oft mehr das Notenbild als das Bild vor dem inneren Auge des Hörers im Auge hat. — Übrigens mag es sein, daß schon bei Purcell in der Gewitterszene in „Dido und Aeneas" (1675) die folgenden sehr markanten Dreiklangsbrechungen im Continuo Blitzfiguren zu bedeuten haben (zu den Worten:

„Haste to town, this open field
No shelter from the storm can yield . . ."

Geschwind zur Stadt! Dies offne Land
Beut vor dem Sturm nicht Unterstand):

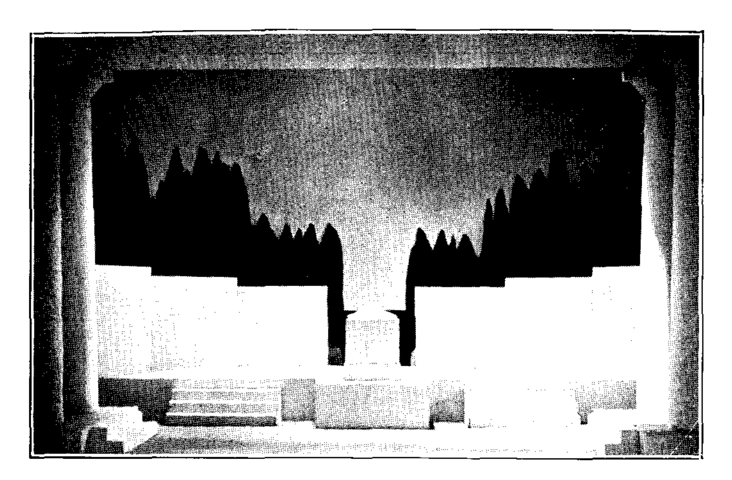


Jedenfalls erlangt diese Art der Blitzsymbolik bis zum deutschen Hochbarock, und noch darüber hinaus, absolute Alleinherrschaft. So bei Telemann, der allerdings — bei der Beschränktheit der Figurationsmöglichkeiten von damals — die Dreiklangszerlegung auch zur Veranschaulichung des Springens und Schwankens verwendet, manchmal in unmittelbarer Nachbarschaft der Blitzfiguren und sogar mit denselben Motiven. In einer Arie der Kantate „Der Tag des Gerichts" (1762) erfüllen sie, kaum daß das Wort „Blitze" fällt, 5 Takte, in welchen Prim- und Sekundgeigen einander im Einklang imitieren:

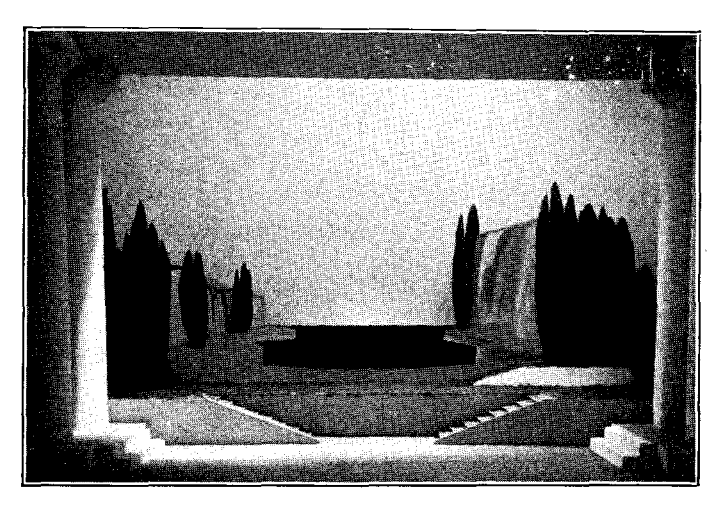


(Hierbei kommt ausnahmsweise — durch einen Durchgang im Prim — auch schon ein Vierklang zustande!) Plastischer wiederholt sich dasselbe Prinzip in dem anschließenden Akkompagnato bei den Worten:

[1]) Partitur hg. G. A. Macfarren S. 37.



„Grabmal des Orpheus“
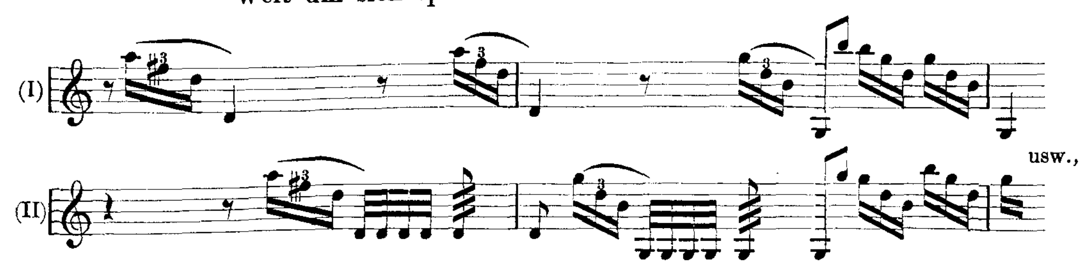


„Gefilde der Seligen“

Bühnenbilder zu Gluck's „Orpheus“
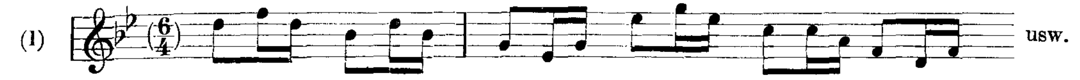
von Prof. Hans Wildermann-Breslau

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

„Hört! wie die lauten Donner brüllen! —
Weit um sich sprühn sie Flammen her . . .“
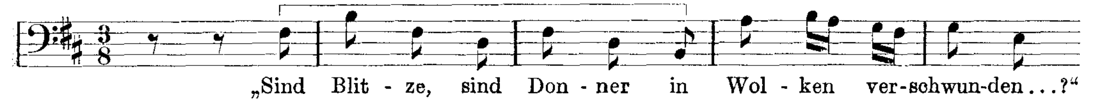


wobei das Tremolo den Donner „malt“. Ebenfalls in Akkordbrechungen, doch auch mit gelegentlichen Tonleiter-Bruchstücken versetzt, zeichnet dasselbe Werk das Blitzen an anderer Stelle; wobei der gleiche Rhythmus wie in Mundays Wettersuite vorherrscht:

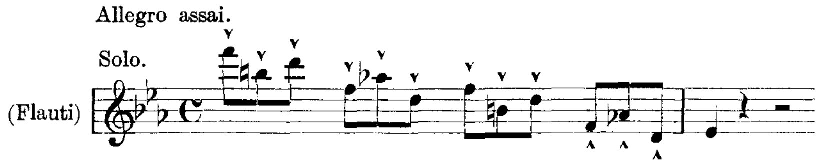


Und noch ein anderes Akkompagnato dieser Kantate enthält, entgegen der gewohnten tonmalerischen Mäßigung des Meisters in den Rezitativen, eine Blitzschilderung, zum effektvollen Abschluß nach den Schlußworten, die von „tausend Donnerkeilen“ sprechen: Zweiunddreißigstel-Passagen sausen hier vom b² der ersten Geige über die zweite und die Bratsche bis in die Bässe hinab, wo sie in einem kurzen Tremolo — wiederum zur Andeutung des nachfolgenden Donners — ausklingen[1]). Ähnlich verhält es sich in einer anderen späten Kantate Telemanns, „Ino“, wo gleich eingangs die Streicher (stellenweise auch vom Continuo verstärkt) „Jupiters Blitz“ in stakkatierten Dreiklangszerlegungen anzeigen, die gleich im nächstfolgenden Rezitativ die Bedeutung des Springens erhalten[2]).

Beim großen Bach sodann bietet die Matthäuspassion ein allbekanntes Beispiel derselben Manier:



Ganz überlebt hat sich die Neigung zu dieser Art der Blitzsymbolik wohl bis heute nicht; nimmt man z. B. den Wagnerschen Walkürenritt, so findet man hier eine mehr oder minder bewußte Reminiszenz eben daran. Immerhin tut aber schon die Wiener Klassik den nächsten Schritt weiter auf dieser Entwicklungsbahn: Haydn in den Jahreszeiten (1800/01) erhebt den Dreiklang zum Vierklang, und zwar sogar zu dem ominösen verminderten Septakkord, dem nachmaligen Lieblingsakkord der romantischen Dämonie. Haydn schreibt einen Flötenblitz, der zu Anfang des Gewitterchors („Ach, das Ungewitter naht . . .“), recht absichtlich zackig zerlegt, über der Dominantsept-Harmonie herniedersaust:



[1]) Partitur hg. M. Schneider (Denkmäler deutscher Tonkunst 1907) S. 46, 54, 58ff., 81.
[2]) Ebenda S. 129 und 132.

In der romantischen Ära gelangen dann die beiden Prinzipien: das mehr melodische Mundays und das akkordische des Barocks, vielfach zur Verschwisterung und Verschmelzung; stärkere, farbenbrechende harmonische und klangliche Effekte kommen hinzu. Indessen wollen wir den Leser mit dem weiteren Weg, über Pastorale und Freischütz und andere Wolfsschlüchteleien (den er sich allenfalls selber suchen können wird), nicht ermüden und es bei diesen Anfängen und Andeutungen bewenden lassen!

Zur Rechtfertigung meiner Anschlagslehre

Von Eugen Tetzel, Berlin

Wenn man bereits nahezu ein Vierteljahrhundert öffentlich für eine sachlich unbestreitbare und gerade in künstlerischer Hinsicht hochbedeutsame neue Erkenntnis mit lückenloser Beweisführung eintritt, und immer wieder längst erwogene und geklärte Dinge als vermutlich gewichtige Einwände erhoben werden, so muß man schon die zeitweise bereits verlorene Geduld wiederfinden und die Mißverständnisse — denn nur um solche handelt es sich — durch ausführlichere Darstellung aufzuklären suchen. Freilich wäre die Voraussetzung durchaus berechtigt, daß Einwände immer auf der genauen Kenntnis und dem Verständnis der bisherigen Literatur beruhen, daß wesentliche Beweisführungen nicht vergessen, olle Kamellen nicht neu aufgebrüht werden! Der Aufsatz von Alfred Simon in der Mai-Nummer nötigt mich daher nicht nur zu einem erneuten Aufklärungsversuch, nicht nur zu einer sachlichen Rechtfertigung meiner unverstandenen Anschlagslehre, sondern zu einer Rückwendung der gegen mich erhobenen Vorwürfe Simons gegen ihn selbst, und zwar wahrlich mit besserem Recht!

Schon die Hauptfrage, auf die es ankommt, ist gleich zu Anfang in ein ganz falsches Licht gerückt, das geeignet ist, mich als einen musikalischen Banausen hinzustellen. Simon spricht von einer „Frage, ob es einen ‚Anschlag' beim Klavierspiel gäbe oder nicht", einer Frage, welche demnach für den Verfasser nicht endgültig entschieden ist, für mich aber selbstverständlich niemals bestanden hat! Er beweist damit zugleich eine völlige Unkenntnis der einschlägigen Literatur, denn er müßte sonst wissen, daß ich diese Frage nicht nur stets ausdrücklich bejaht, sondern durch die Aufstellung meiner „musikalischen Relativitätstheorie" eingehend begründet habe! (Das Problem der modernen Klaviertechnik, II. Aufl., Kap. 12 u. a. a. O.) Da er unter „Anschlag" doch sicher die musikalische Wirkung der angeschlagenen Töne versteht, so kann man doch nur danach fragen, wie sich diese Wirkung innerhalb des Rahmens der auf der Welt herrschenden strengen Gesetzmäßigkeit logisch erklären läßt. Dazu müssen natürlich zunächst die mechanischen Vorbedingungen der Tonerzeugung auf dem Klavier und die Gesetzmäßigkeit ihrer Funktion erforscht werden. Kann die Erklärung damit nicht nur nicht gefunden werden, sondern ergibt sich zwingend, daß die Klangfarbe nur eine parallele Begleiterscheinung der jeweiligen Tonstärke ist, so kann die Lösung nur noch auf psychologischem Gebiete liegen. Also ist die Anerkennung des erwähnten physikalischen Beweises unbedingte Voraussetzung zur Verständigung über das also rein musikalische Problem der so verschiedenen Anschlagswirkungen. Da Herr Simon wenigstens kein Phantast ist, der sich mit nichtssagenden Redensarten aus jeder Diskussionsmöglichkeit ausschlösse, so hoffe ich vernünftig mit ihm verhandeln zu können und will heut nur von der exakt physikalischen Forschung reden, von deren strenger Durchführung sich Herr Simon die unmittelbare Lösung verspricht. Leider ist er offenbar erst auf dem Anfang eines Denkweges, der von anderer Seite schon längst mit klarem Ergebnis bis zu Ende zurückgelegt wurde. Und zwar fehlen Herrn Simon einfach die selbstverständlichen Vorbedingungen jeglichen Widerspruchs und Fortschritts, nämlich: genaueste Kenntnis und rechtes Verständnis der bisherigen Arbeiten auf dem betreffenden Gebiet, besonders der autoritativen Quellen. Statt dessen befürchtet er bei mir „Erinnerungsfehler" und bittet, daß ich meine „Quellen präzise angebe", die ich in beiden Auflagen meines Buches (I. S. 11—12 u. II. S. 172—173) sowie in

Fachschriften schon vor 20 Jahren veröffentlichte und doch nicht jedem Vergeßlichen jährlich wieder ins Haus schicken kann! Im übrigen stehen die allerdings über jeden Zweifel erhabenen mir persönlich ausgestellten Originalhandschriften wie auch andere derartige Beweisstücke bei mir zur Einsicht bereit. Auch hoffe ich, daß Herr Simon das Bedürfnis hat, mit eigenem Kopfe zu denken und aus allgemeinem Grundsatz selbst einem Fachmann nicht derart zu trauen, daß er dessen Beweisführung nicht zu verstehen, in ihrer Logik nachzuprüfen und von ihrer Stichhaltigkeit Überzeugung zu gewinnen versuche. Was mich betrifft, so habe ich nach selbständig gewonnener Gewißheit und im „Klavierlehrer" vom 1. Sept. 1906, S. 276—277 zuerst veröffentlichter Beweisführung erst im Frühjahr 1908 die Gutachten der Physiker nur als Zeugnis gegen Xaver Scharwenka, Martin Krause und James Kwast erbeten, von denen sich übrigens nur Scharwenka überzeugen ließ. Die Zustimmung irgendeines Pianisten mit Publikumserfolg hat also sachlich wenig zu bedeuten, da nur die Macht der Logik ausschlaggebend ist. Es ist also eine irreführende Behauptung, ich hielte „es für hinreichend, eine Reihe von Namen bekannter Physiker zu zitieren, durch deren Untersuchungen der Fragenkomplex bereits erledigt sei" und „könne auf die Argumente der Gegner nicht mit der erforderlichen Sachlichkeit eingehen". Ich werde ihm sogleich auch in dieser Hinsicht das Gegenteil beweisen!

Schon Herr Geheimrat Krigar-Menzel sagte mir damals lachend, ich würde mit dem Durchdrücken der Wahrheit auf große Schwierigkeiten bei meinen lieben Kollegen stoßen. In welchem Maße, hat er aber wohl nicht geahnt! Ich erkläre mir das auf folgende drei Weisen: 1. durch den Reiz des Geheimnisvollen, 2. durch die suggestive Gewalt der relativen Wirkung, welche an sich nicht bestehende absolute Werte sinnbetörend vortäuscht, 3. durch die Befürchtung, der faszinierende Eindruck künstlerischen Klavieranschlags könne keim Publikum einbüßen, wenn es dem Künstler allzu genau in die Karten gucken könne.

Sachlich handelt es sich nun um folgende Grundfragen: 1. Sind die mechanischen Vorbedingungen und ihre Funktionen so völlig zu überschauen und zu beurteilen, daß es mit logischer Gewißheit in abrede gestellt werden kann und muß: es kämen keine weiteren Möglichkeiten aus bisher unberücksichtigten und vielleicht gar noch unbekannten Einflüssen in betracht? 2. Welche Verschiedenheiten läßt die in vollem Umfange bekannte Funktion der Hammermechanik nach strenger Prüfung der Naturgesetze als sicher nur möglich zu? — Die mechanischen Vorbedingungen liegen vollzählig selbst für den Laien klar zutage. Im übrigen bedeutet es eine Beleidigung der physikalischen Fachleute, dies auch nur bezweifeln, zumal da man keinen neuen Faktor aufweisen kann! — Ebenso verhält es sich mit der Funktion und Funktionsmöglichkeit der also vollzählig bekannten Faktoren. Simon stellt nun die Modifikationsmöglichkeit der Hammerbewegung als einen bisher nicht genügend berücksichtigten Faktor hin, womit er wieder die erforderlichen Voraussetzungen vermissen läßt, meine Lehre zu erschüttern. Denn schon im „Klavierlehrer" vom 1. Sept. 1906, S. 277 oben ist die Möglichkeit einer Modifikation der Einwirkung nach vorangehenden Verschiedenheiten durch den Satz eindeutig erledigt: „Ein frei fliegender Körper, dessen Bahn bestimmt ist, kann dieselbe nur verschieden schnell zurücklegen." Dasselbe erläutere ich im „Klavierlehrer" vom 1. Okt. 1908, S. 306 noch ausführlicher, wo es heißt: „Es ist also völlig gleichgültig, ob diese Geschwindigkeit allmählich oder plötzlich erreicht wurde, da eine weitere Einwirkung ausgeschlossen ist." S. 307 folgt dann die Bestätigung davon durch die Gutachten der Physiker. S. 9 der ersten Auflage meines Buches von 1909 steht: „Da jede mechanische Verbindung zwischen Taste und Hammer schon vor dem Anschlagsmoment durch die Auslösung unterbrochen wurde, wäre die Annahme einer verschiedenen Berührungsdauer von Hammer und Saite infolge verschiedenartiger Anschlagsweise völlig unlogisch." — Veranlaßt durch beständigen mündlichen und schriftlichen Widerspruch und fleißige Widerlegungsversuche meiner Gegner mußte ich in vielen Entgegnungen immer wieder auf den erwähnten Tatbestand hinweisen, leider nur mit dem Ergebnis, daß man ihn entweder gar nicht erwogen, nicht verstanden oder wieder vergessen, jedenfalls nicht gewürdigt hat! Leider ist also tatsächlich „soviel Scharfsinn und Temperament umsonst aufgewandt", wor-

über also ich mich zu beklagen hätte sowie auch darüber, daß, sobald die Diskussion ins Exakte hinüberspielt, meine Gegner nicht mit der erforderlichen Sachlichkeit auf meine klare Beweisführung eingehen! Obgleich also die Sachlage mir nicht Gelegenheit bietet, etwas zu sagen, was ich wenigstens dem Inhalte nach nicht schon vor 20 Jahren geschrieben habe, bin ich zur klaren Rechtfertigung meiner Anschlagslehre nun wieder gezwungen, die Unhaltbarkeit der Behauptungen und die Unfruchtbarkeit der Vorschläge von Alfred Simon an der Hand seiner Worte zu beweisen.

Zunächst ist es selbstverständlich, daß die Berührungsdauer von Hammer und Saite unmöglich nur momentan sein kann, denn der Hammer treibt die Saite in eine seiner jeweiligen Kraft entsprechende Schwingungsweite. Ein solcher motorisch-dynamischer Vorgang muß natürlich eine sogar meßbare Zeit erfordern, die selbst bei leisester Berührung durch die rauhe Oberfläche des Hammerkopfes relativ verlängert wird, d. h. umgekehrt proportional der mangelnden Amplitude. Die Beschaffenheit des Hammers ist infolge seiner unmerklich langsamen Abnützung (Hartklopfen) als von Fall zu Fall konstant anzusehen. Es kommt also nur noch auf die entscheidende Frage an, ob die Berührungsdauer bei gleicher Schwungkraft des Hammers und daher gleicher Schwingungsweite der Saite infolge verschiedener Geschwindigkeitskurven der Tastensenkung und der Hammerbewegung schwanken kann. Mit der Verfolgung dieses Gedankens hat Simon das Wasser so trübe gemacht, daß er selbst die Forelle nicht mehr verfolgen kann. Wo er die Schlinge seiner Beweiskette gern zuziehen möchte, bringt er es nur zu einer ungedeckten Behauptung, die bekanntlich kein Beweis ist! Er schreibt einfach: „Durch weiches langsameres Hineinsinken in die Taste hingegen wird zwar ein piano von gleicher Tonstärke, aber anderer Farbe erreicht.“ Die Wirklichkeitsgesetze beweisen aber etwas anderes, was uns die Verlegenheit erspart, auf den unmöglichen Begriff eines „weichen Sinkens“ überhaupt einzugehen. Die Weiterbewegung einer frei fliegenden oder durch einen radialen einarmigen Hebel (hier Hammerstiel) in eine Kreisbahn gezwungenen Gewichtsmasse (hier Hammerkopf) entspricht allein dem Grade der Schwungkraft in Wechselwirkung mit den etwa vorhandenen Widerständen (hier Reibung, Luftwiderstand, Schwere sowie Festigkeit und Spannung der Saite oder des Saitenchors). Da diese Widerstände im vorerwähnten Sinne konstant gegeben sind, und nach geschehener Auslösung keine andere Kraft modifizierend eingreifen kann, so folgt von diesem Augenblick an der Hammer zunächst dem erreichten Grade von Schnelligkeit und Schwungkraft nach dem Gesetz der Trägheit, wobei die bisherige Geschwindigkeitskurve logischerweise ganz belanglos ist! Abgesehen von den geringen Widerständen der Reibung und Schwere bringt also erst die gespannte Saite die Hammerbewegung zur schnellen Verlangsamung, zum momentanen Stillstand und zum Rückprall. Während der letzten drei Phasen findet die Berührung von Hammer und Saite statt. Die Zeitlänge derselben entspricht genau dem freien Spiel der genannten Kräfte, wäre etwas schwierig zu berechnen, ist aber für unsere Frage völlig gleichgültig, da sie ja nur Folgeerscheinung ist, deren unbedingte Abhängigkeit von der einheitlichen Endphase der Hammerbewegung ja auch jedem Laien ohne weiteres einleuchten muß. So vereinfacht sich der physiologisch hoffnungslos verwickelte, einer exakten Analyse trotzende Anschlag der Taste seitens des Spielers durch Vermittelung der Klaviermechanik zum einheitlichen physikalischen Begriff der mechanischen Auswirkung einer gegebenen Gewichtsmasse, die zwar vom Spieler in eine beliebige Geschwindigkeit versetzt werden kann, durch die „Auslösung“ jedoch seinem Einfluß endgültig entzogen und dem Spiel der mechanischen Gesetze überliefert wird. Jedem Grade von Endgeschwindigkeit des Hammers kurz vor seinem Anschlag an die Saite entspricht daher eine gewisse Berührungsdauer beider, von welcher die Klangfarbe abhängt. Das heißt aber: bei Fällen gleicher Tonstärke desselben Klaviertons ist zwangläufig auch die Klangfarbe gleich!

Diese Logik ist an sich so zwingend, daß es nicht erst eines Experimentalbeweises durch Physiker bedarf. Wer sie nicht verstehen und durch sie von der Wahrheit überzeugt werden kann, würde auch dem Experimentalbeweis gegenüber Ausflüchte machen, genau wie der hoch-

berühmte Professor zu Padua sich hartnäckig weigerte, durch das Fernrohr Galileis zu den von letzterem entdeckten Jupitermonden hinzublicken! Ja das hat sich ja schon erwiesen, denn der Experimentalbeweis ist ja bereits erbracht, und ich habe im Septemberheft 1926 dieser Zeitschrift, S. 493 den Hinweis darauf wiederholt, den ich schon in der Allgemeinen Musikztg. vom 19. Febr. 1926, S. 142 ausführlicher gebracht hatte. Hiermit ist also noch ein besonders schwerwiegender Beweis erbracht, daß A. Simon wohl weniger Ursache hat, bei mir „Erinnerungsfehler" zu vermuten als umgekehrt. Hoffentlich hat er sich jetzt nicht mehr über Mangel an sachlichem Eingehen auf seine wohlgemeinten Versuche zu beklagen, vor einem Vierteljahrhundert gelöste Probleme zu „lösen"!

Wäre den Zweiflern wirklich ernstlich an einer Klärung ihrer Bedenken, einer Einigung über das Anschlagsproblem gelegen, dann hätten sie längst jeden Weg versucht, der Erfolg erhoffen läßt, so besonders meinen Vorschlag befolgt, den ich in der Allgem. Musikztg. vom 19. Mai 1911 (38. J., H. 20, S. 561), natürlich vergebens, gemacht habe. Denn man will sich doch nicht den Weg des Pfadfinders verschütten, indem man sich selbst ad absurdum führt! Selbstverständlich käme zur Erreichung eines richtigen Bildes alles auf strengste Durchführung der von mir genannten Vorsichts- und Kontrollmaßregeln an, die ich noch zu verbessern wüßte! Also wird es vorläufig im alten Geleise weitergehen, bis spätere Generationen endlich den Ausspruch von Wilhelm Jensen bewahrheiten:

„Wer allen etwas vorgedacht,
Wird jahrelang erst ausgelacht.
Begreift man die Entdeckung endlich,
So nennt sie jeder — selbstverständlich!"

Das Händel-Fest in Kiel

Von Paul Becker, Kiel

Das zweite Händelfest der Händelgesellschaft fand vom 21. bis 24. Juni in Kiel statt. Es gab ein Kirchenkonzert, ein Orchesterkonzert, eine Kammermusik und, als triumphalen Abschluß des Festes, die Aufführung des Oratoriums „Israel in Ägypten". Damit waren die wesentlichsten Schaffensgebiete Händels berücksichtigt außer der Oper. Die hiesigen Musikfreunde hatten aber Gelegenheit, kurz vor dem Feste, und bereits im Hinblick auf dieses, Händels Oper „Julius Caesar" zu hören, die im Stadttheater den Ausklang der Spielzeit beherrschte. Die Händelgesellschaft, von der hervorragendste Mitglieder hier erschienen waren, durfte den Eindruck mitnehmen, daß sie im Verein mit den zahlreichen einheimischen und auswärtigen Künstlerkräften sehr erfolgreich im Sinne ihres Statuts gewirkt hat: Förderung der Händelpflege, Ausbreitung seines Werkes und Erweiterung der Kenntnis seines Wesens. Denn alle Veranstaltungen waren aus Stadt und Land sehr stark besucht, so daß voraussichtlich nicht nur kein Defizit, sondern vielleicht sogar als heutzutage höchst ungewöhnliche Tatsache ein Überschuß zu verzeichnen ist. Prof. Scherings in einer Ansprache aufgestellte These: man könnte den Sinn und das Verständnis für Händels Musik geradezu als Gradmesser einschätzen für gesunden und wahren Kunstgeschmack, fand hier somit einen recht erfreulichen Widerhall! Im Gegensatz zu Beethoven-, Bach-, Brahms-, Regerfesten, die für die Besucher vorwiegend Wiederholungen bekannter Werke bringen, haben Händelfeste vorerst noch die wichtige Aufgabe und die Möglichkeit, für viele ein Gesamtbild Händels erstmalig zu formen. Denn im regelmäßigen Betrieb einer Spielzeit werden Händel-Werke nur vereinzelt erscheinen, und auch dann mehr nach Zufall oder Augenblickbedürfnis als nach angelegtem Plan ausgewählt.

Das nun ergab sich, klar und mächtig im großen und kleinen deutlich hingezeichnet, während des Kieler Händelfestes!

Das Kirchenkonzert brachte, nach seiner Eröffnung durch das Orgelkonzert op. 7, Nr. 1 in B-Dur mit Orchester bearbeitet von Max Seiffert, gespielt von Dr. Deffner, die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline" für 4 Solostimmen (Henny Wolff, Hilde Ellger, Dr. Hoffmann, K. Wichmann), gemischten Chor und Orchester, gleichfalls in Seiffertscher Bearbeitung; weiter die zweite Komposition (1707) den Psalm 112 „Laudate Pueri" aus der lateinischen Kirchenmusik. Die bisher nicht erschienene Bearbeitung von Fritz Stein soll nun gedruckt werden; es wird hierdurch ein ebenso wertvolles als glanzvoll-virtuoses Werk aus Händels Römischer Zeit zugänglich. Henny Wolff errang damit großen persönlichen Erfolg. Das sog. „Dettinger Te Deum" für Baßsolo (Wichmann), fünfstimmigen gemischten Chor und Orchester, eingerichtet von Karl Straube, schloß das Konzert machtvoll ab. — Im Orchesterkonzert waren zu hören: Concerto grosso Nr. 10 in G-Moll für Oboe-Solo (R. Lauschmann) mit Streichorchester und Continuo; das Konzert in B-Dur für Harfe und Orchester (Harald Obst), eine Umgestaltung des Orgelkonzertes op. 4, Nr. 6 und das große doppelchörige Orchesterkonzert Nr. 28 für Hörner, Oboen, Fagotte, Streichorchester, Orgel und Cembalo, ein kraftstrotzendes Werk, in welchem der fortschrittliche Sinn für Klang- und Instrumental-„Kolorit" überraschte. Als wichtiges Stück aus der Periode „Händel als werdender Opernkomponist" konnte die Kantate für Sopran, Baß und Orchester „Apollo und Daphne" eingeschätzt werden. Das zupackende Rezitativ, vorwärtsdrängender Dialog im Wechsel mit kurzen Arien schließen sich bereits zum dramatischen Szenenbild. Adelheid la Roche und H. J. Moser waren vortreffliche Solisten. — Anregungsreich, und beziehungsvoll über Händel hinausgreifend, war das Programm des Kammerkonzertes. Mit der Kammersonate Nr. 8, op. 1, Nr. 7, für Flöte (J. Kraft) und Continuo, dem Kammertrio Nr. 5 für 2 Oboen, Fagott und Cembalo, der E-Dur-Suite für Cembalo enthielt es nicht nur herzerfrischende Werke von Händel selbst. Gedacht war auch des für Händels frühe Jugend so bedeutsamen Lehrers Fr. W. Zachow mit dessen Suite für Cembalo in H-Moll. Eine für Händel und seine Zeit übliche Gepflogenheit, auch fremde Tongedanken in eigenen Kompositionen zu verwerten, wurde beleuchtet durch Cembalo-Sachen von Pachelbel, Kerll und Strungk, die im „Israel", freilich in unendlich vertiefter Art, erscheinen. Eine Suite für Kammerorchester von G. F. Telemann rundete das Bild von der „Musik der Zeit". Entzückende Kleinkunstwerke des Gesanges waren 2 deutsche Arien für Sopran (A. la Roche) und Continuo: „Das zitternde Glänzen" und „Flammende Rosen", sowie die Kantate für Alt (Gusta Hammer) und Cembalo „Dolce pur d'amor l'affano", bearbeitet von H. Roth. In Solos und durch alle Begleitungen wurde das Konzert beherrscht durch Anna Lindes geist- und klangsprühendes Cembalo-Spiel.

Vorbereitung und Aufführung des „Israel" war von einer Kieler zur Schleswig-Holsteinischen Angelegenheit erweitert worden. Es war das große und begeistert anerkannte Verdienst Fritz Steins, aus der ganzen Provinz einen mehr als tausendköpfigen Chor nicht nur zusammenzurufen, sondern auch zu einem erstaunlich sicheren Klangkörper zu bilden. Eindruck und Wirkung dieses „Chor-Massivs" werden unvergeßlich bleiben, wozu auch die Solisten La Roche, Hilde Ellger, Michael Gitowsky, H. J. Moser wesentlich beitrugen.

Die Festsitzung in der Universitätsaula begann mit einer hohen Auszeichnung Prof. Dr. Max Seifferts: er wurde zum Doktor der Theologie ehrenhalber ernannt. — Die vielseitigen Konzerterlebnisse durchleuchteten und formten Prof. A. Schering in dem Festvortrag durch sprachlich und inhaltlich gleich hervorragenden Ausführungen zur ästhetischen Synthese. Neben einem großzügigen und klarem Gesamtbild Händels und seiner lebendigen Bedeutung für unsere Zeit zeigte der Redner wichtige Ausblicke und Wege für eine moderne Händelforschung. Ein weiterer Vortrag Herman Roths über seine Bearbeitung der Oper „Alcina" beschränkte sich nicht allein auf das Thema, sondern gab einen eingehenden Überblick über die zahlreichen, zum Teil noch keineswegs geklärten Fragen zu dem heute wieder so lebhaft behandelten Komplex: „Händeloper".

Das bei Breitkopf & Härtel erschienene Fest- und Programmbuch war eine willkommene Fest- und Erinnerungsgabe, nicht zuletzt wegen der darin enthaltenen Abhandlungen von Dr. A. Heuß zum Gesamtprogramm.

Im Gegensatz zu vielen modernen Musikfesten erlebte man hier einen großen und einheitlichen Eindruck: Eine Musik der Kraft, der vorwärtsdrängenden Tat (R. Rolland), Willensäußerungen eines gesunden und erhabenen Optimismus; das haben wir heute nötiger als je!

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Den Ruf Wiens als „Phäakenstadt" neuerlich zu begründen, dienen die alljährlich im Juni wiederholten zwei Festwochen, welche in bunter Reihe eine Fülle teils wiedererweckter historischer, teils moderner gesellschaftlicher, sportlicher und künstlerischer Veranstaltungen dem Fremden bieten. In der letztgenannten Gruppe nehmen besonders die musikalischen Aufführungen einen breiten Raum ein, und daß ihr Programm heuer vorwiegend aus Schuberts Füllhorn gespeist ist, liegt auf der Hand. Konzerte der „Philharmoniker" vor dem Rathaus, Serenaden am Josefsplatz, kammermusikalische und Liedvorträge im intimen Raume des Schubertgeburtshauses, große kirchenmusikalische Darbietungen, Vorträge der namhaftesten Chorvereinigungen in Sälen und im Freien, Straßensingen in allen Bezirken der Stadt, öffentliche Tanzproduktionen usw. usw. sind Stationen dieses (vorgetäuschten) Lebens in dulci jubilo. Als diesjähriger Clou aber gilt die Erstaufführung von R. Strauß'-H. v. Hofmannsthals neuer zweiaktiger Oper „Die ägyptische Helena" in der Staatsoper, für die schon lange vorher alle Tamtam-Register gezogen worden waren; auch eine (wirkliche oder vorgebliche?) Jeritza-Affäre fehlte nicht. Das Buch behandelt Menelaus' und Helenas Heimkehr nach dem trojanischen Kriege und die unser Zeitalter der emanzipierten Frau schon sehr arg anachronistisch berührende Frage, ob ersterer die ehebrecherische Gattin töten oder verzeihend weiterlieben solle. Aus welchem Dilemma der schwache, wankelmütige König mittelst einer äußerst erklügelten, durch Symbolik nicht klarer werdenden Psychologie, die nach berühmten Mustern mit Vergessenheits- und Erinnerungstränken, einer (gänzlich undramatischen) singenden „alles wissenden Muschel", einem Zaubermantel, Elfenchören und vielerlei sonstigen Requisiten aus der romantischen Hexenküche arbeitet, in untragischem Sinne befreit wird. Wenig Handlung, weit mehr ermüdendes Hin- und Hergerede, am meisten aber Spekulation auf die Wirkung einer farbenreich prunkenden Ausstattung, welcher mit einem Riesenorchester das klangliche Äquivalent zu bieten R. Strauß natürlich der richtige Mann war. Inhaltlich und stilistisch Neues in musikalischer Beziehung durfte man von diesem Werke füglich nicht mehr erwarten, das denn auch die Linie seiner Vorgänger unter besonderer Verwandtschaft mit „Elektra", „Ariadne", auch „Josephslegende" in abgeklärter Meisterschaft weiterführt, selbst Wagnerismen und Puccinismen nicht aus dem Wege geht und in den Solo-, Ensemble- und Chorsätzen nach Äußerung des Komponisten einer problemlosen, melodischen Schönheit zustrebt, „die eine kleine, aber desto lautere Clique verlästern möchte, weil sie ihr, wie dem Fuchs die Trauben, zu hoch hängt." Ein Bekenntnis, dem man nur vollinhaltlich beipflichten und baldige möglichst weite Verbreitung in der deutschen Musikermentalität wünschen kann.

Das Institut führte für die Sache seine allerersten Kräfte ins Treffen und siegte glorreich auf der ganzen Linie. Frau Jeritza als Helena übertraf sich darstellerisch wie gesanglich selbst, Frau Schenker-Angerer war eine bezaubernde Aithra, aus der undankbaren, ja unmöglichen Rolle des Menelaus gestaltete Herr Graarud das überhaupt Erreichbare. Manowarda-Altair, Patakys Da-ud, die Damen Kittel, Helletsgruber und Paalen schlossen sich ihnen in dem von Roller entworfenen, von Dr. Wallerstein geschaffenen fürstlichen szenischen Rahmen würdig an. R. Strauß dirigierte als Gast und nahm die ihm und den Darstellern bereiteten Ovationen huldvoll entgegen.

Ob diese Partitur ein Repertoirstück zu werden vermag, steht dahin, jedenfalls aber hat die Wiener Vorstellung ihren Zweck erfüllt und einem sensationsgierigen, internationalen Publikum einen höchst respektablen Brocken hingeworfen. Die Entwicklung der Kunst freilich zieht aus solchen nur auf das Amüsierbedürfnis der oberflächlichen Menge berechneten Knalleffekten keinen Gewinn. Sie spielt sich, anders als die des gegenwärtig fast ausschließlich

blühenden Kunstgeschäfts, in Stille und Besinnlichkeit ab, fern dem hastenden Betriebe der Großstadt, deren nur mehr im Physischen wurzelnde „Ideale" ihr, die ihre stärksten Impulse aus der Psyche saugt, kaum mehr als eine bloß äußerliche Fassade der „Modernität" zu liefern vermag. Da lenkt man den Blick auf die ruhigere, bodenständigere Atmosphäre der Provinz in der Hoffnung, daß, wie ehedem schon oft (Weidenwang, Rohrau, Salzburg, Weimar, Ansfelden, Windischgräz) auch jetzt wieder dieser Boden die Talente hervorbringe, die unsere unter der von Neuropathen geschwungenen Schlagwortpeitsche zusammenzubrechen drohende Tonkunst einer Regeneration zuführen.

Solche Gedanken löste in mir ein zehntägiger Aufenthalt in Innsbruck aus, der mich mit den dortigen Musikerkreisen in engere Fühlung brachte und manche interessante Bekanntschaft vermittelte, die dem Kunstleben dieser mit dem nahen München in stetem Kontakte befindlichen reizenden Kleinstadt ein nicht zu unterschätzendes Niveau verleihen. Eine derselben war die mit dem bereits über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus geschätzt werdenden Dr. Karl Senn, Leiter des akademischen Gottesdienstes in der Jesuitenkirche, der sich gleicherweise auf kirchlichem wie weltlichem Gebiete schaffend betätigt. Zu ersterer Gattung gehören u. a. ein großangelegtes Requiem, eine praktischem Gebrauche dienende Messe in F-Dur für Soli, Chor und Orgel, in deren lapidaren Sätzen ein vielfältiger, kraftvoller Ausdruckswille lebt, eine schon durch ihre Form und Besetzung aparte Franziskuskantate, die textlich begründete harmonisch-eigenwilligere Partien stets in tonal stark betontes D-Dur zurückmünden läßt. Weiters ein melodischer 127. Psalm für Tenorsolo und Orgel, prächtige Vorspiele für diese usw. Zu letzterer zählen außer mehreren Opern (darunter eine „Philippine Welser") Männer- und gemischte Chöre von 4—12 Stimmen, charakteristisch und sehr dankbar, aber nicht leicht zu singen, von Debussy beeinflußte Tonpoesien für Klavier, welche noch lange nicht erschöpfende Aufzählung hier von einem abseits der Reklamezentralen rüstig und vielseitig wirkenden, in allen Sätteln gerechten Begabung Kunde geben soll.

Auch eine ausgewählte Hugo-Wolf-Gemeinde pflegt dort unter ihrem Obmanne, Dr. Fritz Schachermeyer, neben den Schöpfungen ihres Patrons alte wie neue Produktion, und das volkstümliche Element ist durch den Zithervirtuosen Franz Meyer (der aber auch Loewesche Balladen schlankweg vom Klavierpart auf diesem Instrumente begleitet!) ausgezeichnet vertreten.

Falls sich der Plan verwirklicht, nach Salzburgs Beispiel ab 1929 auch Sommerfestspiele abzuhalten, deren Repertoire nur Uraufführungen musikalischer und rezitierender Bühnenwerke, Volksschauspiele, Konzerte, eine Kunstausstellung, alles vom Gesichtspunkte des tirolisch-nationalen Gedankens gesehen, enthalten soll, vermöchte Innsbruck neben seiner stets wachsenden Bedeutung als Fremdenstadt sehr wohl auch ein künstlerischer Faktor für das deutsche Musikleben zu werden, dessen materielle wie ideelle Vorteile für die eingesessene Musikerschaft kaum zu hoch veranschlagt werden können.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Als höchst charakteristische Illustration des Themas „Moderne Synthese" bescherte der Theater- und Konzertfrühling der Reichshauptstadt kurz hintereinander eine „Wolfsschlucht" in kubistischer Inszenierung und parodistische Variationen über das Volkslied „Prinz Eugen". Über beides wäre ein Wort zu sagen.

Die Inszenierung des „Freischütz", namentlich der Wolfsschlucht, hat bekanntlich von jeher nicht geringes Kopfzerbrechen bereitet. Schon vor der Uraufführung (am 18. Januar 1821 im Berliner Neuen Schauspielhaus) hatte Weber mit Gropius, dem damaligen Inszenator des Werks, Tänze zu bestehen. Der Meister verlangte — „Lassen Sie sichs auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen!" —, daß seine ins Detail gehenden szenischen Vorschriften, die ja nur Spiegelungen der aufs schärfste charakterisierenden Musik sind, genau

erfüllt wurden. Heute setzt sich der Inszenator nicht nur vielfach über szenische Einzelheiten hinweg, die der Komponist vorgeschrieben hat —, er mißachtet darüber hinaus gelegentlich den Willen des Komponisten in entscheidenden Punkten: Wenn Weber „Eine Waldgegend" oder „Eine romantische Waldgegend" vorschreibt, so begnügt sich der Szenenbildner — so Ewald Dülberg bei der Neuinszenierung des „Freischütz" in der Oper am Platz der Republik — damit, einige stilisierte Bäume, die in ihrer Regelmäßigkeit der Spielzeugschachtel entnommen zu sein scheinen und wie Mastbäume mit angehefteten grünen Emblemen aussehen, auf die Szene zu stellen. Wird dem Zuschauer hier zugemutet, mit einer gewissermaßen abstrakten Formel „Wald" vorlieb zu nehmen, so wurde diese Willkür noch überboten durch Dülbergs Wolfsschluchtszene. Wohl war es ein glücklicher Gedanke, die Schlucht so anzuordnen, daß der Ausblick auf den weiten Himmel freiblieb, über welchen mit sich steigernder Heftigkeit Blitze und Wolkengebilde rasten. Anstatt einer Schlucht mit Schroffen und Abgründen erblickte man jedoch ein Nebeneinander von Dreiecken, geradlinige Formen, wie sie in der Waldesnatur überhaupt nicht vorkommen (und höchstens der geometrisch gebundenen Phantasie eines Kubisten Genüge tun konnten). Ein die Schlucht schräg überspannender Steg, der wohl einen vom Blitz gefällten Baum darstellen sollte, auf dem Max, der jugendliche Held einen lebensgefährlichen Abstieg vortäuschend, in die Tiefe kraxelte, besiegelte in seiner ingeniösen und ursoliden Bauart den Eindruck des Konstruierten. Damit war jeder Illusion von Naturhaftigkeit der Garaus gemacht.

Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß diese Inszenierung aus dem Geist des (unlängst eines sanften Todes verblichenen) Kubismus im denkbar schroffsten Gegensatz zu dem steht, was Carl Maria von Weber gewollt hat. Weckte die Musik des deutschen Waldes in der Phantasie des Inszenators kein Echo, so fand sie dank einer vortrefflichen Ausführung unter Alexander von Zemlinsky eine um so lebhaftere Resonanz beim Publikum. Gleich die Ouvertüre löste hellen Jubel aus. Ja, es ist nicht zuviel gesagt, daß die herrliche Musik Webers die szenischen Unbilden schier vergessen machte. (Vorsichtige hörten (wie bei Hamlet im Frack) allerdings mit geschlossenen Augen zu.) Mit besonderem Dank ist der prächtigen Leistungen des Orchesters und Chors (Walter Wohllebe) und der in Gesang und Darstellung charakteristischen Verkörperung der Agathe (Käthe Heidersbach) und des Kaspar (Martin Abendroth) zu gedenken.

Bedeutet die Freischütz-Inszenierung in der Staatsoper am Platz der Republik einen klaffenden Widerspruch zum Geist der romantischen Musik Webers, so erleben wir einen ähnlichen, für die innere Unsicherheit einer experimentierenden Epoche charakteristischen Stilbruch an den Variationen in Paul Hindemiths „Konzertmusik für Blasorchester", op. 41 (Berliner Erstaufführung in einem von Otto Klemperer geleiteten Sinfoniekonzert der Staatsopernkapelle).

Das Programmheft dieses Konzerts gibt der Meinung Ausdruck, Hindemith betrete mit diesem Werk eine „neue Ebene". Es sei ein Versuch, „die Grundlage der neuen Musik zu verbreitern, sie näher an die Allgemeinheit der Hörer heranzuführen". Ein neues Ziel erscheine in der Ferne: „Die Militärmusik über die Potpourri-Niederungen der Bierkonzerte herauszuheben und eine künstlerisch vollwertige, aus der Zeit geborene Gebrauchsmusik zu schaffen."

Es stellt sich auch bei diesem Werk Hindemiths heraus, daß es eine Utopie ist, wenn man glaubt, auf dem Wege der Abkehr von jeder Gefühlshaftigkeit zu einem Positiven, Neuen gelangen zu können. Ist dieses Ziel durch Negation unechter Empfindung, dadurch, daß man falsches Pathos und Sentimentalität ins Lächerliche zieht und karikiert, nicht zu erreichen, so noch viel weniger dadurch, daß man echte Empfindung, wie sie beispielsweise dem Volkslied innewohnt, ins Triviale zieht und parodiert. Hindemith nimmt nämlich im zweiten Satz seiner „Konzertmusik für Blasorchester" — wir stellen diesen Satz, als besonders charakteristisch für die Methode Hindemiths, in den Mittelpunkt unserer Betrachtung — den „Prinz Eugen" aufs Korn, um an ihm mit seiner großen kontrapunktischen Routine eine Variationenkunst zu üben, die keinerlei Rücksichten auf den Zusammenklang kennt. Der Gedanke, das System kaltschnäuziger Gefühlsverneinung gerade an einem der herrlichsten, von urwüchsigem

Empfinden getränkten Volkslieder zu erproben, konnte nur einem Musiker beikommen, dem das Gefühl für das, was den inneren Wert eines Volksliedes ausmacht, abhanden gekommen ist, von der stilistischen Barbarei, ein auf Tonalität gegründetes Volkslied polytonal umspielen zu lassen, ganz zu schweigen. Daß es gelingen wird, auf dem Wege der Verneinung und Verzerrung volkstümlichen Empfindens, wie es sich im „Prinz Eugen" ausspricht, die neue Musik „näher an die Allgemeinheit der Hörer heranzuführen", darf stark bezweifelt werden. Gerade das „Volk" hat für Parodie und Perversion ihm lieb gewordener Melodien keinen Sinn.

Im Gegensatz zu der Stilklitterung Hindemiths sei eines charaktervollen und fesselnden Werkes für zwei Klaviere gedacht, das durch Edith Weiß-Mann und Walter Kraft in einem Konzert des „Berliner Tonkünstlervereins" zu sinnvollem Vortrag gelangte und eine dankbare Aufnahme fand. Es sind die Variationen op. 64 von Julius Weismann über ein eigenes Thema in A-Dur. Man wünschte, ihnen im Konzertsaal öfter zu begegnen. Der Komponist hat es verstanden, ein lichtes, feinsinnig harmonisiertes Thema von anmutiger Erfindung mit reifer Kunst abwechslungsreich zu variieren. Was an dieser noblen Musik besonders wohltuend berührt, ist die durchsichtige Faktur (die nur in einer Veränderung einer massiveren, als Gegensatz wirkenden Schreibweise Platz macht). Solche Transparenz des Klangs ist bekanntlich in neueren Werken eine Seltenheit.

Ein Ereignis auf dem Gebiet der Opernbühne bleibt noch nachzutragen: Die Aufführung eines Werkes, das bereits im Jahre 1919 mit nur mäßigem Erfolg im Theater des Westens in Szene ging, rief in die „Städtische Oper". Italo Montemezzis „Liebe dreier Könige" erzählt von der Liebe eines Italieners zu Wagner. Die Musik erhebt sich, geschickt und klangschön in der Faktur, wenn auch (mit Ausnahme der Ermordungsszene am Schluß des zweiten Aktes) wenig dramatisch, immerhin beträchtlich über die blutrünstige Handlung, die in dreifachem gewaltsamen Tode gipfelt. Die Wiederaufnahme der Oper, die auch dieses Mal nur einen matten Erfolg davontrug, war offenbar dem bedeutenden Bassisten Alexander Kipnis zu Liebe erfolgt, der Amerika in der Rolle des Rache schnaubenden alten Königs zur Bewunderung gezwungen hatte. Der ausgezeichnete Künstler bot denn auch in Berlin eine starke Leistung. Die Aufführung wurde von dem jungen Dirigenten Georg Sebastian geleitet.

Pariser Musikleben

Von Anatol v. Roessel, Paris

Als Musikstadt gewinnt Paris in der letzten Zeit immer mehr an Bedeutung — dieser Frühling brachte nicht nur zahlreiche, sondern auch wertvolle Konzerte und Opernaufführungen. Tatsächlich wurde noch kaum zuvor so viel Hervorragendes geboten, so daß man wirklich diese Monate — einstimmig mit dem Urteil der Pariser Presse — als „grande saison" bezeichnen kann. Obgleich die hiesigen Musikvereine ihre Pforten bereits zu Ostern geschlossen haben, sorgen ausländische Konzertvereinigungen für Darbietungen, die keinesfalls den französischen nachstehen. Die allgemeine Stimmung ist durchaus gastfreundlich — deutsche Veranstaltungen erfreuen sich großer Sympathien.

Ein Ereignis für die französische Hauptstadt war der Besuch der Wiener Oper mit ihrem ganzen Ensemble, Chor und Orchester — Gastspiele, die innerhalb einiger Wochen in der stets ausverkauften „Grand Opéra" stattfanden und die hiesigen Opernfreunde in Entzücken versetzten. Der schon vom vorigen Jahr her hier sehr geschätzte Franz Schalk leitete die Vorstellungen — der Erfolg war also gesichert! Man hörte endlich einmal in Paris „Fidelio" von Beethoven, und zwar in der Wiener Tradition! Dann Mozarts Opern: „Don Juan", „Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit", ferner Pergoleses „Serva padrona", Wagners „Tristan" und „Walküre" sowie „Rosenkavalier" von Rich. Strauß und Puccinis „Tosca". Wenn die Leistungen einzelner Darsteller, wie z. B. Jeritza, Schumann, Lehmann, Tauber, Kiepura, Mayr noch so bedeutend gewesen sind, so bewundert die Pariser Kritik viel mehr das ganze Ensemble und den Ernst, mit welchem sich dasselbe — bis auf den letzten Statisten —

der Sache annahm. Die Presse bedauert, daß der französische Staat nicht die Mittel, wie Österreich, finden kann oder will, um sein „Nationalinstitut“ — die Pariser Oper — materiell zu unterstützen, die eine viel geringere Subvention als das Opernhaus in Wien erhält. (Nebenbei bemerkt, hat der erste hiesige Opernkapellmeister dasselbe Jahresgehalt — laut Feststellung von Damrosch (New York) — wie der Paukist der dortigen Metropolitain-Oper: 2000 Dollars!) — Kaum hatte die Wiener Oper ihre Gastspiele zu Ende gebracht, als das „Théâtre des Champs Elysées“ einen Mozart-Opernzyklus für den Junimonat ankündigte, und zwar unter der Direktion von Bruno Walter, der zum ersten Male als Dirigent in Paris erschien. Hier sind die Mitwirkenden aus aller Herren Länder zusammengerufen worden — das Orchester ist französisch, der Chor dagegen russisch! Keine leichte Aufgabe für den Kapellmeister, Ordnung zu schaffen, um die Einheitlichkeit seiner Auffassung durchzuführen, ein Problem, das aber, dank Walters Energie, glänzend gelöst wurde — sämtliche Aufführungen waren mit Erfolg gekrönt! Ganz hervorragend war die in deutscher Sprache gegebene „Zauberflöte“, die mehrere volle Häuser erzielte. — Nachdem Bruno Walter noch mit Erfolg „Don Juan“, „Cosi fan tutte“ und „Entführung aus dem Serail“ leitete, entschloß er sich plötzlich, seinen Pariser Aufenthalt zu unterbrechen und, unter dem Vorwand einer Krankheit, übergab er den Stab dem hiesigen Komponisten, Rynaldo Hahn, der dann „Figaros Hochzeit“ dirigierte. Bei der Besetzung der Partien dieser Oper entstanden einige Differenzen zwischen der Leitung des Theaters und Bruno Walter, der sich damit nicht einverstanden erklären wollte, daß manche wenig bedeutende Kräfte, aus Protektionsgründen, erste Rollen spielen. Der Vorfall ist aufrichtig zu bedauern, denn als Leiter Mozartscher Opern wird Walter hier nicht zu ersetzen sein. — Auch als Konzertdirigent gefiel Bruno Walter sehr, obwohl die Wahl der „Vierten“ von Gustav Mahler nicht als eine glückliche für das Pariser Publikum gelten dürfte — der Charakter dieses „heiteren Idylls“ wurde nicht erfaßt, auch das Orchester stand diesem Werke ziemlich fremd gegenüber. Man vermißte jenes vollendete Zusammenspiel — vielleicht verursacht durch Mangel an Proben — wie bei den hier neulich gastierenden Amsterdamer und Berliner Orchestern, deren Erfolg durchschlagend war. Das Concertgebouw Orchester (Amsterdam) imponierte durch Sattheit des Gesamtklanges — insofern erinnert es sehr an das Gewandhausorchester — das Berliner „Philharmonische“ klang dagegen dünn bis auf den auffallend vollen Ton der Kontrabässe. Die Dirigenten Willem Mengelberg und Wilhelm Furtwängler sind dem deutschen Publikum zur Genüge bekannt und es erübrigt sich noch weiteres zu ihrer Wertschätzung beizufügen. Trotz der Geistigkeit ihrer Auffassung — die tiefere von Furtwängler wurde allgemein anerkannt — erinnerte sich die Pariser Presse doch Arthur Nikischs, dieses „unvergeßlichen, fast legendenhaften chef d'orchestre“. — Die Programme Mengelbergs sowie Furtwänglers bestanden aus nur bekannten Werken, so daß sich die hiesigen musikalischen Kreise von der Eigenart der beiden gefeierten Orchesterleiter, in deren Konzerten sich viele französische Minister lebhaft am spontanen Beifall beteiligten, ohne weiteres einen klaren Begriff machen konnten.

Eine interessante Dirigentenerscheinung ist Sir Thomas Beecham aus London. Er fällt schon rein äußerlich durch die Art des Dirigierens auf: ohne Taktstock charakterisiert er mit beiden Händen mehr die zeichnerische Linie der musikalischen Phrase. Trotzdem klang Mozart, dessen Werke Beecham den ganzen Abend auswendig dirigierte, äußerst rhythmisch und sehr fein dynamisch ausgearbeitet. — Auch der Russe, Serge Kussewitzky, der Kapellmeister der Bostoner Sinfoniekonzerte, erschien, wie alljährlich, in Paris und machte Propaganda für zeitgenössische Kompositionen, mehr als eigentlich nötig — nur wenige Werke sind wert erwähnt zu werden! Malipiero schrieb, dem Beispiele von Strawinsky und Casella folgend, eine Suite: „Cimarosiana“ von ihm genannt, ein harmloses gut klingendes Stück. — Hindemith führte selbst sein wirkungsvolles Bratschen-Kammerkonzert auf — eine Art intelluktueller Musik, die von seinen französischen Kollegen als „Wunder des kontrapunktischen Schaffens“ bezeichnet wurde, wobei ein Vergleich mit „Bach“ nicht ausblieb — ein Zug der Zeit, unbedingt Zusammenhänge suchen zu müssen! — Stimmungsvoll angelegt sind die „Rêves“ von Florent Schmitt, eines stets im äußeren Wohlklang sich ergehenden Franzosen, interessanter und geistvoller,

obwohl nicht sehr dankbar, das neue Klavierkonzert von Albert Roussel, welches Alexander Borowsky ausgezeichnet spielte. Bemerkenswert war Kussewitzkys Interpretation der „Zweiten" von Brahms und der „Pathétique" von Tschaikowsky. Ganz auf den orchestralen Charakter dieser Sinfonien eingestellt, gab er sie sehr differenziert wieder.

Und noch ein weiteres Orchester — und zwar ein hervorragendes, besonders was die Blechbläser anbetrifft — nämlich das Budapester Philharmonische, veranstaltete mit seinem souveränen Leiter, Ernst von Dohnanyi, hier zwei Konzerte, gewissermaßen als ein „Versöhnungsfest" — man war völlig überrascht, zum Anfang die Marseillaise und Ungarische Volkshymne zu hören! Als Komponist bewegt sich Dohnanyi in traditionellen Formen, ohne originell sein zu wollen. Leider sind seine zum Vortrag gelangten Klaviervariationen und ungarische Volksweisen viel zu lang, um zu wirken. An seinem Beethoven und Berlioz könnte man manches aussetzen, schön hat er aber Bartoks ziemlich zahme „Images" dirigiert!

Auch an Choraufführungen hat es nicht gefehlt. Man hörte den holländischen Chorverein „Royal Excelsior d'Amsterdam" vortrefflich die Matthäus-Passion singen. Noch besser ist der „Chorale Caecilia d'Anvers"! Unter Leitung von Louis de Vocht war die Disziplin des Orchesters und des Chores im „Requiem" von Mozart bewundernswert — „Dies irae" habe ich nirgends so kraftvoll gehört! — Man erlebte endlich in Paris die erste Aufführung der „Judith" von Arthur Honegger, nachdem dieses Oratorium schon erfolgreich in Deutschland aufgeführt worden ist. „Judith" übertrifft nicht den „König David" an äußeren Wirkungen, vermag aber vielleicht einen Musiker durch die Verinnerlichung der Musik und subtilere Behandlung des Textes mehr zu fesseln. Honegger erntete viel Beifall. — Ein Ravel-Fest wurde von der „Unabhängigen Musikgesellschaft" zu Ehren des aus Amerika zurückgekehrten Altmeisters veranstaltet. So schön einzelne seiner Werke auch sind, so kommt doch im Verlauf eines ganzen Abends die impressionistische Eintönigkeit sehr zum Vorschein — und wirkt ermüdend! Maurice Ravel strebt in den letzten Jahren nach moderneren Formen, seine neueste Sonate für Violine und Klavier zeigt dies am deutlichsten, leider aber, trotz der vollendeten Interpretation durch Claude Levy und den Komponisten, nicht immer im vorteilhaften Lichte. Einen langen Satz, genannt „Blues", in die „klassischen" Bahnen dieses Tanzrhythmuses bringen zu wollen, gehört nicht zum Gebiete des ehrwürdigen Tondichters. In den Grenzen seines Reiches bewegt sich dagegen das früher komponierte „Klaviertrio" — hier fällt die Natürlichkeit der Anlage und die Schaffensfreudigkeit sehr auf! Charakteristisch sind auch Ravels „Südseelieder" — Madeleine Grey war ihnen eine, stimmlich sowie vortraglich, geeignete Künstlerin.

Jetzt zu den Solisten — ich muß gestehen, daß ich deren Konzerte zum Teil zugunsten der oben besprochenen Veranstaltungen vernachlässigen mußte. Ich möchte aber einige Namen nennen. Als Pianisten traten auf: Elly Ney (ihr Anschlag ist „spitzer" und die Auffassung viel gesuchter geworden!), Iturbi, Tiomkin, Brailowsky, Petri, Cortot, Paderewsky, Panthes, Slivinsky, Smeterlin, Godowsky, Radwan, Ophelia di Naschimento (Pauers Schülerin, eine hoffnungsvolle jugendliche Pianistin!), Pierre Lucas (der stets interessante neue Kammermusikwerke aufführt). — Alle zu erwähnen ist unmöglich! Es war eine Freude den greisen Wladimir von Pachmann hier zu begrüßen — einen wahren Poeten des Klavierspiels — der seinen 80. Geburtstag in Paris durch ein Wohltätigkeitskonzert feierte. Daraufhin — Wladimir Horowitz, sein Antipode in Alter und Spiel, ein brillanter Pianist, aber der Realität zugewandt — dem Zeitalter des Mechanismus. Von anderen Instrumentalisten hörte man kürzlich Fritz Kreisler, der immer starke Anziehungskraft ausübt, ferner den erfolgreichen Jascha Heifetz und den Ungarn Telmanyi, einen hochbegabten aber nicht ganz sauber spielenden Geiger, den feinsinnigen Szigeti, Mischa Elman und andere, vorläufig lauter unbekannte Künstlernamen. — Eine „Ausstellung musikalischer Raritäten" veranstaltete die Firma Pleyel im Foyer ihres Konzertgebäudes. Man sah dort eine Sammlung seltener Manuskripte von Bach, Beethoven, Mozart, Spontini, Berlioz, Fauré, Debussy usw. — meistens aus Privatbesitz — ferner viele alte Musikinstrumente, Bilder und auch interessante Erstausgaben.

Die „klingenden Musikwellen" beschäftigten vorigen Winter die Gemüter sehr! Viele Er-

finder führten ihre Apparate vor — nur Einer hat es erreicht, die Vorträge auf eine gewisse künstlerische Höhe zu bringen. Dem französischen Professor Martenot, der selbst ein guter Musiker ist, gelang es, mittels Bewegung der rechten Hand, schönen Klang und große Ausdrucksfähigkeit zu erzielen — leider aber ausschließlich in langsamem Tempo! Es bleibt abzuwarten, ob spezielle „Virtuosen" geboren werden, um eine weitere Entwicklung dieser neuen, rein mechanischen, Kunst herbeizuführen.

Zum Schluß sei noch eine Veranstaltung erwähnt, die auf Initiative des Schreibers dieser Zeilen in den Räumen der Pariser „Revue musicale" stattfand — eine kleine „Reger-Hugo Wolf-Gedächtnisfeier"! Es kamen — zum 1. Male in Paris — Max Regers „Episoden-Klavierstücke für große und kleine Leute" zu Gehör, ferner eine Auswahl hier selten gesungener Hugo Wolf-Lieder, vorzüglich interpretiert von der bekannten Konzertsängerin Anna El-Tour und dem jungen Bariton Michel Benois.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Das schöne Lied „der stille Hof" stammt von Albert Weckauf, dem Violinlehrer und Komponisten am Dortmunder Konservatorium. Die breite, dem Charakter einer tiefen Altstimme gemäße Melodie bringt in dem mit Resignation getränkten Gedicht Hesses vor allem das Verlangen nach gelöster Ruhe zum Ausdruck, wobei die ebenfalls ganz ruhig gehaltene Begleitung über die Melodie noch einen Schein von Feierlichkeit breitet. — Das Stabat mater von Lechthaler, aus dem das beigefügte Schlußstück stammt, wird in dem Artikel über das Tonkünstlerfest, s. S. 391, einer näheren Betrachtung unterzogen.

Das Bild des †Friedr. Stade gehört zum Artikel S. 412, das Bild auf der anderen Seite, ein Glockenspiel aus dem 17. Jahrhundert darstellend, steht in Verbindung mit der Versteigerung der Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim, der z. Z. wertvollsten Privatmusikbibliothek (s. S. 439 des Heftes). Aus dem Tafelband des von den Antiquariaten Breslauer und Liepmannssohn herausgegebenen Katalogs wählten wir eine Abbildung, die gerade heute besonderer Teilnahme sicher sein dürfte, da Glockenspiele wieder beliebt zu werden beginnen. Zudem möge das Bild als ein letzter Gruß der nun in alle Winde zerstreuten, so überaus kostbaren Musikbibliothek aufgefaßt werden.

Neuerscheinungen

Gedenkschrift für Hermann Abert von seinen Schülern herausgeg. von Friedr. Blume. 8°, 190 S. und 32 S. Beil. Max Niemeyer Verlag, Halle 1928.

Dr. Joseph Schmidt: Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistl. Gesangsmusik. 27 S. u. XII S. z. T. Notenfaksimiles. Heft V der Veröffentl. d. Beethovenhauses in Bonn herausgeg. von Prof. Dr. Schiedermair. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig 1928.

Beethoven-Archiv: 1. Jahresbericht (1927/28) des Wissensch. Forschungs-Institut des Beethoven-Hauses Bonn. 10 S.

Artur Wolf: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Der Weg zur Klangschönheit. 8°, 161 S. mit Notenbeisp. Verlag Ludw. Doblinger, Wien-Leipzig 1927.

Karl Fried. Schreiber: Biographien über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus. 8°, 146 S. u. Bildbeigaben. Verlag Bezirksmuseum Buchen (Baden) 1928.

Dr. Hermann Unger: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. 8°, 470 S. R. Piper & Co., München 1928.

Hüfner-Berndt: Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten. 8°, 86 S. Selbstverlag Leipzig, Nordstr. 33.

Dr. Arthur Neisser: Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. Kl. 8°, 77 S. Phil. Reclam jun., Leipzig 1928.

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre. Lieferung 6/7. (Schluß) S. 241—297. Verlag Wien V, Laurenzgasse 4.

J.-G. Prod'homme: Mozart raconté par ceux, qui l'ont vu. Lettres, Mémoires etc. 8°, 282 S. Paris 1928, Librairie Stock. 7, rue du Vieux-Colombier.

L. Sabanejew: Alexander Krein. 8°, 39 S. Musiksektion-Staatsverlag, Moskau 1928. — Eine sowohl deutsch als russisch geschriebene kleine Biographie und Werkverzeichnis des 1883 geborenen, in Deutschland noch unbekannten russischen Komponisten Alexander Krein.

Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum I, Fascicle 2 (Memòries de missions de recerca, estudis monogràfics, cròniques) 384 S. mit vielen Notenbeigaben. 1928. Barcelona, Orfeo Català, Alt de Sant Pere, 13.

Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu herausgeg. von Friedr. Ranke und J. M. Müller-Blattau. Heft 5 der Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft (Geisteswissensch. Klasse) 113 S. u. V Tafeln. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1927.

Richard Strauß: op. 75: Die ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen von H. v. Hoffmannsthal. Vollst. Kl. A. mit Text von Otto Singer. 336 S. u. Textbuch (95 S.) Adolph Fürstner, Berlin 1928.

Besprechungen

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS. Herausgegeben von R. Schwartz. 34. Jahrg. Lex. 8⁰, 114 S. Leipzig, C. F. Peters, 1928.

Der neue Jahrgang des berühmten Jahrbuchs bringt an Aufsätzen: H. Abert zum Gedächtnis von W. Vetter; Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft von E. Bücken, Historische und nationale Klangstile von A. Schering, Zwischen Renaissance und Barock von T. Kroyer, Zu Joh. S. Bachs „Kunst der Fuge" von H. David, der gegen die Graesersche Anordnung Stellung nimmt, die betreffenden Stücke anders ordnet, weiterhin eine andere Bearbeitung in Aussicht stellt. Hierauf wie auch auf einige Aufsätze soll später eingegangen werden. Hingewiesen sei noch auf den bibliographischen Teil, die Bucherscheinungen des Jahres 1927. Weitaus an erster Stelle steht natürlich Beethoven, ihm folgt aber, nach wie vor, immer noch Richard Wagner. Auch die an deutschen Hochschulen verfaßten Dissertationen werden angeführt; so sie vollständig sind, steht Wien an erster Stelle; verwunderlich erscheint es aber, daß Bonn sowie auch Basel, also kleinere Universitäten, zahlreichere Promotionen aufweisen wie Leipzig und selbst Berlin. Besonders interessieren dürfte unsere Leser, daß von allen Zeitschriften, die in der Musikbibliothek benutzt wurden, unsere Zeitschrift nicht nur an weitaus erster Stelle steht, sogar überhaupt — nebst den Handbüchern der Musikgeschichte — am meisten verlangt worden ist.

EDGAR REFARDT: Historisch-biographisches Musiker-Lexikon der Schweiz. Lex. 8⁰, XV u. 355 S. Leipzig-Zürich, Gebrüder Hug, 1928. Frs. 25.

Damit es gleich bemerkt sei, die Auflage dieses Lexikons beträgt nur 1000 Exemplare, und da eine Neuauflage zweifelhaft ist, seien Interessenten hierauf aufmerksam gemacht. Das Lexikon ist auf musikalischem Gebiet insofern einzig in seiner Art, als bis zum Ende des 16. Jahrhunderts jeder Name aufgenommen worden ist, der mit Musik in Verbindung steht. Aus dieser Zeit, finden sich also nicht nur eigentliche Musiker, sondern auch Stadtmusikanten und Spielleute, Instrumentenmacher, Glockengießer, Musikdrucker, ferner Kunstfreunde von Bedeutung, wie z. B. viele musikalisch wichtige Namen aus Humanistenkreisen. Für das 17., 18. und vor allem 19. Jahrhundert ist der Kreis enger gezogen. Angeregt hat dieses mit Unterstützung herausgegebene Lexikon Karl Nef in Basel, der sich um die wissenschaftliche Erforschung der schweizerischen Musik unvergängliche Verdienste erworben hat. Welch ungemeine Arbeit aber mit der Arbeit verbunden war, verrät jede Seite. Da deutsche und schweizerische Musikgeschichte ineinander verwoben sind, werden deutsche Musikgelehrte am besten wissen, was sie dem Herausgeber, E. Refardt, zu verdanken haben.

DR. OTTO URSPRUNG: Münchens Musikalische Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Richard Wagner. Mit 15 Kunstbeilagen und 4 Abbildungen im Text, 8⁰, 278 S., Bayerland-Verlag, München 1927. Kultur und Geschichte, Freie Schriftenfolge des Stadtarchivs München, Herausgeber Dr. Pius Dirr.

„München hat eine musikalische Vergangenheit, so erlesen und eigenartig, daß ihr in der deutschen und selbst europäischen Musikgeschichte nur selten ähnliche Größen gegenübergestellt werden können. ... das Werden der Musikstadt wollen wir sehen; die organische Entwicklung des Musiklebens, das gegenseitige Verhaftetsein von Kirchlich und Weltlich, den Gesamtorganismus in seinen Verästelungen und nicht die zerstückelten Einzelgebiete Kirchenmusik — Weltliche Musik, das Gesamtbild, und nicht etwa die Mosaikwürfel in verschiedenen Farbkästen zusammengelesen ...." Das Buch bietet somit eine Zusammenfassung und Eingliederung der bisher über Münchens Musikgeschehen erschienenen Werke und auch in umfassender Weise der nicht musikhistorischen Abhandlungen, die gelegentlich das musikalische Gebiet streifen. Das kommt vor allem dem ersten Abschnitte zugute: Frühzeit und figurierter polyphoner Stil. Hier hat der Verfasser, dem dies Gebiet wohl am nächsten liegt, manchen eigenen Fund weiteren Kreisen zugänglich gemacht; hier kommt ihm auch sein Eindringen in den Stil der alten Vokalmusik ungemein zustatten. — Mehr Schwierigkeiten bietet die folgende Periode. Sie liegt seinem eigentlichen Forschungsgebiete ferner. Die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts weist namentlich hinsichtlich des katholischen Süddeutschlands und gerade, was München anbelangt, noch erhebliche Lücken auf. Die Frühmonodisten, Johannes Kuen und Jakob Balde, die ersten Instrumentalmeister, Johann Martin Caesar z. B., denen aber schon im 16. Jahrhundert die im Magnum Opus Musicum veröffentlichten Stücke Lassos „ohne Text", sowie Orgelsätze Joseph Guamis programmatischer Art vorangingen, sind noch lange nicht richtig in den Zusammenhang der Entwicklung eingestellt. Eine vom musikalischen Standpunkte ausgehende Würdigung des Jesuitendramas und der Meditationes, welche die Denkmäler der Tonkunst in Bayern vorbereitet haben, konnte bisher noch nicht erscheinen. Sie wird viel Neues vor allem hinsichtlich der Beziehungen und Wechselwirkungen mit der Oper bringen. Wohl diesem zur Zeit noch bestehenden Mangel an grundlegenden Werken über wichtigste Gebiete ist manche Unklarheit zu-

zuschreiben, die trotz oder gerade infolge des überreichen hier zusammengetragenen Materials sich einstellt. Unlieb wird die noch musikalisch erhaltene Meditationensammlung, das 1717 von P. Franziskus Lang herausgegebene „Theatrum" vermißt. Diese im Kreise der Lateinischen Kongregation in München während der Fastenzeit aufgeführten, teils dramatischen, teils rein lyrischen Kantaten zählen zum Eigenartigsten und Bedeutendsten auf diesem Gebiete. Eine Ergänzung wird auch der nächste Band der Denkmäler der Tonkunst in Bayern mit den Werken des bedeutendsten älteren in München geborenen Meisters, des Stadttürmerssohns von St. Peter, Johann Christoph Pez, bringen. In ihm eint sich deutscher, französischer und italienischer Stil. Kirchenmusik, geistliche und weltliche Kantate, Meditationes, Jesuitendrama, Oper, Kammer- und Orchestermusik hat Pez hinterlassen, alles von ausgeprägter Eigenart. — Der dritte Abschnitt „Mannheimer Vorklassiker und Wiener Klassiker" zeichnet ein treffliches Bild von der Auswirkung der beiden Schulen in München, von denen die erstere hier eigentlich ihren Abschluß fand, während letztere, durch allerlei Zwischenfälle gehemmt, verhältnismäßig spät zum Siege gelangte. Die zeitgenössische Kirchenmusik, die ja ebenfalls zum ureigensten Forschungsgebiete des Verfassers zählt, vgl. sein Buch „Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik", Augsburg 1924, wird mit außerordentlicher Sachkenntnis geschildert. Zudem ist eine kurze, aber vollständige Übersicht der Tonkunstpflege der anderen Bekenntnisse gegeben. — Es ist ein ungemein reiches, mit außerordentlichem Fleiße gesammeltes Material in Ursprungs Münchener Musikgeschichte angehäuft, dazu treten gut gewählte und schön wiedergegebene Illustrationen, durchwegs Nachbildungen alter Originale. Was uns das Werk besonders wertvoll macht, ist der Umstand, daß der in Münchens nächster Umgebung geborene Autor, der seit Jahren dort seinen Wirkungskreis entfaltet, die geeignete Persönlichkeit ist, Heimatgeschichte zu schreiben. Dr. Bertha Antonia Wallner.

ANNELIES ARGELANDER: Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. Mit 14 Kurven im Text. Gr.-8°, 172 S. Gustav Fischer, Jena.

Eine rein psychologisch-statistische Untersuchung des Farbenhörens und (in sehr bescheidenen Maßen) der Sinnenentsprechungen überhaupt — die gerade in jüngster Zeit in den Mittelpunkt nicht nur des wissenschaftlichen, sondern auch des ästhetischen und künstlerischen Interesses getreten sind. Letzteres findet hier freilich kaum Raum, und auch der psychologischen Untersuchung ist ein nicht wohl verständliches Unwissen um die bahnbrechenden Neuforschungen G. Anschütz' und seines Hamburger Kreises (die im vorigen März in die Hamburger „Farbe-Ton"-Tagung ausliefen) entschieden sehr abträglich; ja man kann sagen, daß das Buch hierdurch schon am Tage seines Erscheinens in vieler Hinsicht veraltet war. Doch ist der hier angestellte Versuch, die Farb-Tonbeziehungen nicht bei spezifischen „Farbenhörern", sondern an beliebigen (vielleicht allzu beliebigen) zehn Versuchspersonen zu beobachten, als Dokument der Allgemeinmenschlichkeit dieser Erscheinungen jedenfalls lebhaft zu begrüßen. Unstreitige Bedeutung gewinnt das Buch schließlich durch seine reichhaltige — bis auf den Mangel an chronologischem Sinn — sehr gut angelegte Bibliographie, welche der etliche Monate älteren (ihr offenbar ebenfalls unbekannten) von Friedr. Mahling (in den „Farbe-Ton-Forschungen" 1927) zahlenmäßig am nächsten kommt, dem Gehalt nach aber gar sehr überlegen ist: So hätte sie dieser denn auch (von ihren insgesamt 472 Schriften!) volle 200 neue Nummern zuzuführen; wobei sie allerdings einer älteren Schrift Mahlings einigermaßen verpflichtet zu sein scheint. Einzelne Versehen und Druckfehler bleiben zu berichtigen; wie ja auch, selbst bei einer Zusammenfassung der Argelanderschen und der Mahlingschen Bibliographie, mindestens noch an 100 Quellen zu ergänzen wären. Albert Wellek.

ARTHUR SEIDL: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen. Mit 50 Bildnis-Beigaben. 2 Bde. 8°. 377 + 357 S. Deutsche Musikbücherei (Gustav Bosse), Regensburg 1926.

Die Ausbeute einer Feuilletonistenpraxis von gut drei Jahrzehnten, die uns Seidl in zwei starken Bändchen — nebst einer ganzen Porträtgalerie — auftischt, legt zweifellos von einer seltenen kritischen Vielseitigkeit Zeugnis ab und offenbart in der Tat in Seidl selbst „ein Stück Musikgeschichte" (im Sinne eines seiner Freunde, den er uns in seinem Vorwort behaglich über sich selbst zitiert). Überhaupt dürfte kaum jemand anstehen, einem Manne wie Seidl die Fülle der Kenntnisse und Erfahrungen, ein anregungsfreudiges Temperament, seltene — wenn auch etwas marktschreierische Gesinnungstüchtigkeit, eine Menge gesunder und ansprechender Urteile, naive Aufrichtigkeit (wo nicht eher bloß Aufgeknöpftheit), überdies auch große Beschlagenheit in Zitaten aus allen Weltgegenden zuzugestehen. Nur leider ist die ganze Aufmachung, ganz besonders der kapriziöse und „barock" verschrullte Stil, die Masse an unpassendem Aufputz den wirklichen Werten fast aller dieser Aufsätze und Aufsätzchen im höchsten Grade abträglich, von der öfteren Nichtigkeit des Gegenstandes ganz zu schweigen. Zu der freiwilligen Komik gesellt sich die unfreiwillige und macht die Lektüre oft zu einer mehr spaßhaften als lehrreichen Angelegenheit; — was ja

am Ende nicht gerade das Schlimmste ist, was einem Buch nachgesagt werden kann! Albert Wellek

OTHMAR WETCHY: Zur Bildung des musikalischen Geschmacks. Eine Anleitung zur künstlerischen Selbsterziehung des musikalischen Laien. 8⁰, 35 S. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung.

Ein dünner Aufguß banaler Alltäglichkeiten, höchstens genügend für ein Provinzfeuilleton. Die Einstellung zu optimistisch, der „Plan zur Einführung in die Opernliteratur" anfechtbar.

Dr. Hans Költzsch.

HERMANN UNGER: Geschichte der Concert-Gesellschaft in Köln. In: Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827 bis 1927. 8⁰, 232 S. mit Bildern (Köln 1927: Du Mont-Schauberg).

Die vorliegende mit viel Fleiß und Liebe zur Sache geschriebene Arbeit erfüllt den Zweck einer solchen Chronik in besonderem Maße dadurch, daß sie nicht trocken berichtet, sondern den Stoff mit viel Leben erfüllt erscheinen läßt. Die Aufgabe war dankbar genug, die Geschichte einer solchen Gesellschaft in größeren Zusammenhängen als wechselnde Spiegelung des Musiklebens einer Spanne von 100 Jahren zu zeigen. Man wird daraus über das Lokalgeschichtliche hinaus mancherlei lernen. Aus dem vollen schöpfend unterbaut der Verfasser seine eigentliche Darstellung mit einem Überblick über die rheinische Musikgeschichte bis zur Gründung der Konzertgesellschaft. Bilder und Faksimiles sorgen für die nötige Anschaulichkeit.

Dr. Willi Kahl.

AUGUST PESTALOZZI: Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges und der Weg, sie zu erreichen. Mit besonderer Berücksichtigung der Klaviertechnik. 8⁰, 48 S. Verlag: Trowitzsch und Sohn, Berlin 1927.

THEODOR RITTE: Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akademische Neuausgabe. 100 S. System-Verlag Theodor Ritte, Hugstetten i. Br. 1927.

Beide Werke gehören geistig zusammen: sie sprechen von der Klaviertechnik, als sei sie vorzugsweise eine Funktion der Muskeln und ihrer Nerven. Das ist, als ob man beim Flugzeug den Propeller und sein Getriebe als das Wichtigste ausgäbe. Sieht man von dieser Einseitigkeit aber ab und reiht die Ergebnisse beider Schriften als Teilglieder in das Ganze der Klaviertechnik ein, so enthalten beide manches Positive. — Pestalozzi gibt eine anschauliche bewegungsphysiologische Darstellung der „Hemmung". Hieraus entwickelt er im Umriß Übungen, die durch „Abbau" der „hemmenden" Muskelinnervationen die Befreiung der bei jedem Anschlagsakt tätigen Muskelzüge bewirken sollen. — Das Charakteristische des „Fingersportsystems" Rittes ist die Verwendung der äußersten „Starre" bei den Übungen. Er befindet sich hiermit in Übereinstimmung mit den Lehren moderner allgemeiner Körperschulung, bei der „Fixation" und „Relaxation" die grundlegende Zweiheit der Ausbildung ist. Übrigens hat schon vor fast einem Menschenalter M. Jaëll auf den Nutzen rein turnerischer hochfixierter Fingerübungen für die Handausbildung des Klavierspielers hingewiesen. Th. Ritte geht aber sowohl über sie wie über alle anderen Handgymnastik-Systeme hinaus durch die geradezu erstaunliche Fülle von Übungen, die die Finger entweder allein oder miteinander „ringend" auszuführen haben. Daß der Mehrzahl der Übungen auch ein wirklicher handbildnerischer Wert zukommt, steht außer aller Frage. Freilich bedarf eine wirkliche Klavierpädagogik solcher reinen Handgymnastik kaum. Doch wird das originelle und durchdachte Übungssystem Rittes in Fällen ausgesprochen ungünstigen Handbaues als „Hilfsdisziplin" gewiß außerordentlich schätzbare Dienste leisten. C. A. Martienßen.

WILLY BARDAS: Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus dem Nachlaß von Willy Bardas. 98 S. Mit einem Geleitwort von Professor Artur Schnabel. — Im Werkverlag zu Berlin 1927.

Die kleine Schrift ist praktisch eine Kampfansage gegen die noch immer blühende Methodenreiterei und den mechanistischen Drill in der Klavierpädagogik. Mit Recht betont Bardas, daß nicht das Äußere, sondern das Innere des technischen Vorganges, daß nicht die Ausbildung der Muskeln an sich, sondern das Erwerben des richtigen Muskelgefühls das Wesentliche der instrumentellen Durchbildung sei. In höchst glücklicher populärer Formulierung überträgt er die allgemeinen Erkenntnisse der Psychologie auf das spezielle Gebiet der Klaviertechnik und faßt eine Reihe von Fehlerquellen als die Ursachen von „Hemmungen" in charakteristische Gruppen zusammen. Das an ausgezeichneten Bemerkungen über die Kunst des Übens am Klavier reiche Büchlein gehört in die Hand eines jeden Lehrenden und Lernenden der Musik. C. A. Martienßen.

HERMANN ERPF: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Breitkopf & Härtel 1927.

Ein hervorragendes Buch! Knapp und klar in der Ausdrucksweise, übersichtlich in der Anordnung des umfangreichen Stoffes, treffend in der Wahl der zahlreichen Beispiele, zeigt es die Entwicklung der Harmonie- und Klangtechnik von Beethoven bis zu den jüngsten Vertretern zeitgenössischer Musik: Strawinsky, Hindemith. Der erste Hauptteil S. 18

bis 124 behandelt die Entwicklung aus der einfachen Dreiklangsharmonik über funktionelle Mehrklangsbildungen (Doppeldominanten, Doppel- und Mehrleittonklänge usw.) zu funktionslosen Zusammenhängen (symmetrische Klänge, Klangketten, Sequenzen, Mixturen, Farbenklänge, Zwölf-Töne-Musik). Die feststehenden Formen der Klänge und Klangschritte werden erörtert: die Typen und Wege der Modulation und die verschiedenen Typen der Tonartbehandlung (der klassische und der romantische Typ; die Tonarterweiterung, -verschleierung, -färbung; die Mehrtonart; die funktionsfreien Typen) werden eingehend behandelt. Der zweite Hauptteil S. 125—202 belegt alle besprochenen Formen und Typen mit gut gewählten und genau erläuterten Beispielen von Beethoven bis Hindemith. Das absichtlich deskriptive Verfahren, das eine persönliche Stellungnahme des Verfassers nach Möglichkeit zu vermeiden sucht, verbietet ein näheres Eingehen auf Anschauungen, mit denen man nicht einverstanden sein kann. Die volle hohe Bedeutung des Werkes in einem kurzen Bericht zu würdigen ist unmöglich; hier gilt nur: Nehmt und studiert!

Leider weisen die 17 Einleitungsseiten persönliche Behauptungen des Verfassers auf, die schärfsten Widerspruch herausfordern. Grundfalsch ist die Ansicht: „Erklärung der Werke der lebendigen Musik, satztechnische Schulung und Aufdeckung der Gesetzmäßigkeiten der Musik" dürften nicht zu einer einheitlichen Lehre verschmolzen werden. Verkehrt ist ferner der Satz: „Das lebendige Seiende ist vor allen Gründen." Erpf nennt es „eine absurde Pädagogik", die dem Schüler „Gründe" an die Hand gibt! Er verlangt eine „klare Handwerkslehre", die nur sagt: „So ist es, und so und so kann man das lernen!" Durch die Aufstellung des Zieles: „dem Schüler handwerksmäßig die Technik des musikalischen Satzes beizubringen", wirft er die Pädagogik in überwundene Zeiten zurück! Allerdings, wer keine Gründe kennt, soll von Begründungen absehen; und daß der Riemannsche Dualismus, von dem Erpf ausgeht, zu einer Begründung untauglich ist, dafür liefert Erpf selbst den schlagendsten Beweis. Als Anhänger des widernatürlichen Dualismus zieht Erpf gegen die Naturklangslehre zu Felde, die er nur mit Voreingenommenheit betrachtet haben kann. Er müßte sonst gemerkt haben, daß gerade die Naturklangslehre die Menschen zu „Musikern" erzieht, die jeden Ton, jede Klangfolge, jede Bewegung „erleben"; die sämtliche Harmonien und Verbindungen (also auch alle symmetrischen Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Quintenklänge usw.), die bis heute in der Musik (also auch von Schönberg und Hindemith) geschrieben wurden, tonal und funktionell erklären und auch in Zukunft erklären werden; die jede „besondere" Klangform als „besonderes Erlebnis" werten und zugleich den Grund für die Besonderheit des Erlebnisses angeben! Das letzte Beispiel des Buches (Strawinsky) wird von der Naturklangslehre als primitive Indianermelodie mit imitierter Trommelbegleitung bezeichnet, also als embryonal, infantil, unkultiviert. Dieser „Entwicklungsgipfel" wirft die Musik an den Anfang der Entwicklung zurück und wird naturnotwendig zu einer neuen Entwicklung führen! Nur die Naturklangslehre ist befähigt, der Wissenschaft und der Praxis die letzten Geheimnisse zu entschleiern; nur sie kann verhindern, daß eminente Kräfte in untauglichen Systemen nutzlos vergeudet werden.

Das Nachwort S. 202—228 bringt dagegen eine große Fülle sehr zu beachtender Gedanken und Anregungen zu der „Musik in der Gegenwart". Einige Schlagworte mögen orientieren: Die Lage des Musikganzen; Generationskonflikt; Künstler- und Dilettantenkonzerte; Chormusik; Allgemeiner Deutscher Musikverein; Versuch, eine neue Grundlage zu gewinnen; Laienmusizieren; mechanische Spielapparate; Konservatorien; Schulmusik; Jugendmusikbewegung; Organisation und Führerschaft; Ziele.

Prof. Jos. Achtélik.

SIEGFRIED KUHN: Crucifixus für 6stimmigen gemischten Chor. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Der Geist, nicht nur die Technik der guten alten a cappella-Zeit erscheint in diesem Crucifixus neu erstanden! Melodische Linien, wirklich aus dem Geiste des Gesanges geboren und selbst in dem harmonisch ernst zugespitzten Höhepunkte (Zusammenklang: b d a c e f) gesanglich bleibend, erzeugen die grandiose Wirkung der alten Meisterwerke. Drei gut erfundene Hauptthemen bilden das melodische Material. Die erschütternde pp-Einleitung wird am Schluß mit dem zweiten und dritten Hauptthema kombiniert und führt zu einem tief ergreifenden Ausklang. Prof. Jos. Achtélik.

FELIX WOYRSCH: Zweite Sinfonie (C-Dur) op. 60 für großes Orchester. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein stattliches, von Schumannschem Geiste in der Hauptsache erfülltes, saftvolles Werk. Herzerfreuend ist an dieser apart gearbeiteten kernigen Sinfonie die rege, rhythmisch wohl abgewogene Lust am Musizieren mit weiten, erquickenden Ausblicken in die Romantik. Der von gewählter Harmonik gestützte, thematisch vornehm gegliederte erste Satz zeigt in seinem natürlichen Aufbau neben vielem anderen ein schwungvoll dahinrollendes Fugato mit originellen kontrapunktischen Zwischenwürfen. Würdig und reich durchwoben gibt sich der langsame Satz, interessant der dritte mit seinem schlichten, freundlichen Thema und seiner sicher gestalteten reichen Variationskunst. Der letzte Satz, breit ausladend nach Händelschem Muster, läßt kirchliche Klänge mit Macht hineinfluten und zieht in großem Schwunge dahin. Die Instrumentation verliert sich

bei aller Liebe für das einzelne Instrument nicht in Kleinigkeiten, sondern breitet sich in ausgedehnten Feldern hin und zeigt überall deutliche Brucknersche Ansätze. Das unproblematische, aus dem Innern mit großem Atem geschriebene Werk ist eine dankenswerte Bereicherung unserer Konzertliteratur.

Curt Beilschmidt.

HANS GÁL: Divertimento für Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Trompete, zwei Hörner und Fagott, op. 22. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Gál schreibt eine zierlich trippelnde, feinnervige, lichte Musik. Sein von genauestem Bläserstudium zeugendes lustiges Divertimento ist zwar des großen Zuges entbehrende, aber in der Harmonik geschmackvoll gestaltete Kunst, die vielleicht etwas unter dem allzu gleichen Ausdruck im Thematischen wie Rhythmischen leidet, aber durch ihre Ehrlichkeit und ihre kleinen kontrapunktischen Spielereien ein sehr gewinnendes Äußere hat. Curt Beilschmidt.

Neuausgaben alter a cappella-Musik.

Das neuerwachte Interesse, welches man heute wieder dem Chorgesang zuwendet, hat eine wahre Epidemie in Ausgrabungen alter Chormusik hervorgerufen. Erstaunlich, mit welchem Eifer oft biedere, von größeren Zeitgenossen schon damals überholte Meister, die nicht mehr, gelegentlich aber auch weniger, als solides Handwerk zu geben hatten, aufgestöbert und zum Druck befördert werden. Sie hätten wohl selbst darüber ihre Perücken geschüttelt. Doch von derartigen unnützen Ausgrabungen soll hier nicht die Rede sein; von den vorliegenden Noten sei zunächst einmal auf einige wirklich wertvolle, die heutige Chorliteratur bereichernde Ausgaben aufmerksam gemacht.

Da sind vor allem die bei Kallmeyer, Wolfenbüttel, erschienenen vierstimmigen „Reutterische und Jegerische Liedlein" von M. Caspar Othmayr (1515—1553) zu nennen, deren Herausgabe in modernen Schlüsseln Dr. Fritz Piersig zu danken ist. Was wir an den in ihrer Zeit berühmten Liedern Othmayrs bewundern, ist nicht nur die kühne, an Senfl u. Isaak erinnernde kontrapunktische Strophenliedtechnik, sondern auch die urgesunde, volkstümliche Kraft ihrer Melodik, heute so frisch wie am ersten Tage. Dann aber auch welch wundersam zarte Töne, wie z. B. in „Ich armer Boß bin ganz verirrt", in dem der Komponist besondere Vorhaltsmittel anwendet. Daß Othmayr diese 25 Chöre in voller Jugendkraft schrieb (vor seinem 34. Jahre), ist ihnen wohl anzumerken. Über die Bearbeitungsweise, Taktstrich- und Akzidentiensetzung verbreitet sich Dr. Piersig ausführlich in einem Nachwort. Die Taktstrichfrage ist hier auf die einzig richtige Weise gelöst, daß die Gesamttaktstriche möglichst den rhythmischen Ablauf berücksichtigen unter Verzicht der Angabe des häufigen Taktwechsels. Man hat einfach die Hauptzählzeit zu schlagen. Bezüglich der Verkürzung der Notenwerte sind wir anderer Meinung. Der Unterschied zwischen vokalen und instrumentalen Notenwerten ist doch wohl nicht nur eine Angelegenheit der Entwicklung, sondern hat auch seine psychologischen Gründe. Zwei Hefte mit Meistern des gleichen Jahrhunderts ließ Prof. Dr. Joh. Wolf unter dem Titel „Chor- und Hausmusik aus alter Zeit" im Wölbing-Verlag, Berlin, erscheinen. Aus berühmten Liedersammlungen der Zeit, wie die von Forster, Ott, Kauffmann u. a. erscheinen im 1. Heft prächtige Stücke von Senfl, Holtzer, J. v. Brant u. a., darunter Brätels gravitätischer Lobgesang auf Okeghem, de Larne, Josquin des Près und H. Fink. Unter den 5 Stücken des 2. Hefts sind allein 4 von Val. Haussmann, das letzte von Sartorius; sie sind etwas leichter als die des 1. Heftes. Die sachkundige Sammlung mit Vortragsbezeichnungen und mit Kl. A. versehen eignet sich gerade auch für weniger anspruchsvolle Verhältnisse. — Im Zusammenhang damit verdienen zwei von H. J. Moser in der Sammlung „Die Saengerey" (Karl Hochstein, Heidelberg) herausgegebene Chöre Erwähnung: Heinr. Fincks ausnehmend schöner Klagegesang „Von hinnen scheid ich" und „Lob der Martinsgans" eines Anonymus der Forsterschen Liedlein. Doch wirkt die altertümelnde Ausgabe mit den viereckigen Notenköpfen etwas störend.

Zwei Hefte einer Sammlung „Auserlesene deutsche Gesänge für drei Stimmen" herausgeg. und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Ernst Fritz Schmid, erschienen im Bärenreiter-Verlag, Kassel. Das 1. Heft enthält Gesänge für Frauenchor von Lechner, Langius und Le Maistre. Im 2. Heft für gem. Stimmen (zwei Frauenst. u. eine Männerst. u. umgekehrt) sind Hofheymer, Isaak, de Vento, Langeus, Lechner, Langius, Franck, Ducis und Gumpelzhaimer vertreten, lauter Stücke der ersten Meister ihrer Zeit und mit zum Wertvollsten gehörend, was es auf dem Gebiete der 3stimmigen Chorliteratur gibt. Man kann sie gerade auch in kleinerem Kreise musizieren. Die Vortragsbezeichnungen sind sparsam und geschmackvoll gesetzt. Der Notendruck mustergültig.

Zum Schluß seien u. a. erwähnt: Palestrinas 6stimmige Motette „Dum complerentur" und Monteverdis auch in der A. Mendelssohnschen Ausgabe (Peters) befindliche Madrigal „Ecco mormorar", beide mit vorbildlichen Übersetzungen von Prof. Herm. Müller in der Sammlung „Alte Gesangsmusik aus dem 15.—18. Jahrh." bei Kistner & Siegel herausgegeben. Endlich 18 Stücke aus J. Regnarts „Teutsche Lieder mit dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder Welschen Vilanellen" in der gleichen Reihe von Therese Buchleitner ausgewählt und herausgegeben.

W. Weismann.

Kreuz und Quer

Bachs Musikalisches Opfer an der Bachfeier der Stadt Leipzig

Die Gewinnung von Bachs Kunst der Fuge ist das große Ergebnis der letztjährigen Bachfeier der Stadt Leipzig gewesen, hervorgerufen durch das kühne Vorgehen des jungen, nunmehr verschiedenen Wolfgang Graeser, das einzigartige Werk in einer von ihm besorgten Instrumentierung und Anordnung breiteren Musikkreisen zu übergeben. Ein ähnlicher Versuch ist nun am 1. Juli auch mit dem Musikalischen Opfer gemacht worden, jenem der „Kunst der Fuge" unmittelbar vorausgehenden und mit ihm zusammenhängenden Werk, das Bach nach seinem berühmten Besuch bei Friedrich II. im Sommer 1747 abgefaßt hat. Auch hier ein Werk, das allen einzelnen Teilen ein einziges, das königliche Thema, zugrunde legt, wiederum aber über die Anordnung der Sätze nichts Bestimmtes aussagt, und zwar, wie sich denn doch mit Deutlichkeit ergibt, deshalb nicht, weil Bach das Werk gar nicht als ein Ganzes geschaffen hat. Was er gab, war die Summe von Einzelstücken und Einzelteilen, aber, wie gesagt, kein einheitliches Ganzes. Der Versuch, diese Summe zu einem derartigen Ganzen zu schweißen, wird deshalb unmöglich sein. Immerhin kommt es dabei auf eine relative Lösung an, so wir das Werk geschlossen zur Aufführung bringen wollen, woran unsere Zeit ja niemand hindern kann. Zwei recht verschiedene Versuche liegen bereits vor, der eine stammt von Dr. Josef Neyses und ist schon vor einigen Monaten in Düsseldorf — unter Weißbach — öffentlich, und zwar wiederholt, gemacht worden. Der in Leipzig gemachte Versuch hat Hans David, einen jüngeren, modernen Musiker, zum Urheber, dürfte aber, wenigstens in Leipzig, keine Wiederholung erfahren. In dieser Anordnung und teilweisen Instrumentierung überzeugt das Werk ganz und gar nicht, macht im Gegenteil den Eindruck eines sogar unnötig unorganischen „Ganzen". David stellt nämlich das berühmte Trio für Flöte, Violine und Cembalo in den Mittelpunkt und gruppiert die zwölf kontrapunktischen Stücke (zwei als Ricercare bezeichnete Fugen und neun Kanons bzw. eine Kanonfuge) um die Sonate. Das Trio mit seinem völlig anderen Stil paßt nun aber, weder seelisch noch stilistisch, wenigstens in seinen langsamen Sätzen, in das Werk, nirgends empfindet man es aber stärker als Fremdkörper als inmitten desselben. Es erhielte aber eine inhaltliche Bedeutung als Schlußstück und würde dann zum Ausdruck bringen, daß Bach der Entwicklung eine ganz neue Wendung geben wollte, indem er nach abstraktester Beschäftigung mit dem Thema gerade in der zweiten Kanongruppe gewissermaßen zum blühenden Leben zurückkehrte. In der Davidschen Bearbeitung wird man tüchtig herumgeworfen, kaum ist man so recht im kontrapunktischen Fahrwasser, so beginnt bereits das Trio, das auch rein als Kunstwerk am höchsten steht. Nach dem Trio hat man sich von neuem umzustellen, das Werk beginnt gleichsam von neuem und gipfelt dann natürlich in dem 6-stimmigen Ricercar, das man, nebenbei bemerkt, schon vor 20 Jahren unter Dr. Göhler in einer Bearbeitung für Streichorchester hören konnte. Das führt auch zur Bearbeitung Davids. Er hat, vom Trio ausgehend, die kammermusikalische Besetzung konsequent gewahrt, worunter gerade das große Ricercar am empfindlichsten leidet. Von Ungeschicklichkeiten in der Instrumentierung abgesehen, verliert es in der fast nüchtern klaren Herausarbeitung der Stimmen — darunter zwei Oboen — allen mystischen Untergrund, wie überhaupt klar wurde, daß die moderne Sachlichkeit mit Bach sehr wenig zu tun hat. In dem Bestreben, das Trio, das sein Wunderbarstes denn doch in den langsamen, bis auf die Matthäuspassion zurückgreifenden Sätzen hat, auch kontrapunktisch zum Mittelpunkt zu machen, sieht David das erste große Allegro, einen echten Triosonatensatz, als „Doppelfuge" an, was mit Sachlichkeit denn doch wirklich nichts zu tun hat. Indessen, wir werden uns mit dem Werk wohl einmal näher beschäftigen müssen, es ist denn doch etwas Unvergleichliches. Die Aufführung brachte denn auch, so vortrefflich sie als solche war und den Gewandhauskünstlern zur besonderen Ehre gereichte, eine entschiedene Ernüchterung, vor allem auch dadurch hervorgerufen, daß der leitende H. David vom inneren, dem

eigentlichen Bach, auch nicht einen Wesenshauch verspürt, also auch nicht gemerkt hat, welche Ausdrucksgewalten in einigen dieser Canons enthalten sind. Mußten wir ausgerechnet in Leipzig einen derartigen Bach vorgesetzt bekommen? Ungeschickt war es auch, vor dem Musikalischen Opfer zwei große andere Werke, die C-Moll-Klavier-Violinsonate und die ausgedehnte Partita Nr. 4 D-Dur aus der Klavierübung I. Teil, zum Vortrag zu bringen. So ergab es sich denn von selbst, daß eine glanzvolle Aufführung der Hohen Messe unter Karl Straube den Höhepunkt dieser Leipziger Bachfeier bildete.

Wolfgang Graeser †

Der bekannte Bachforscher Dr. Wolfgang Graeser hat Anfang Juni in Berlin seinem jungen Leben freiwillig ein Ende gemacht, eine zunächst kaum glaubliche Nachricht. Etwas Bestimmtes über seine Gründe läßt sich auch nicht sagen, da der Dahingeschiedene keine Mitteilungen hinterließ. Niemand, auch seine Angehörigen nicht, haben etwas Derartiges erwartet, und es ziemt auch uns nicht, den Schleier über dem Geheimnis lüften zu wollen. Dem jungen, noch nicht 22jährigen Manne (geb. 7. September 1906 in Zürich als Sohn des 1925 verstorbenen Prof. Dr. med. C. Graeser) hat die Welt die Erweckung von J. S. Bachs „Kunst der Fuge" zu verdanken, eine außerordentliche Tat, die nicht im mindesten dadurch geschmälert wird, daß unterdessen, wie anzunehmen war, andere Lösungen in der Anordnung der in Frage kommenden Stücke hervorgetreten sind. Als blutjunger Mensch, nämlich im Alter von 17 Jahren, hat Graeser, der nicht nur von der Musik, sondern auch der Mathematik herkam, seine Entdeckungen an Bachs letztem Werk gemacht, die er dann durch das kühne Unternehmen, die Stücke zu instrumentieren, krönte. In gegen einem Dutzend Städte des In- und Auslandes ist die Kunst der Fuge in seiner Ausgabe seit der Leipziger Uraufführung unter K. Straube am 26. Juni 1927 zur Aufführung gelangt, und zahlreiche weitere werden folgen. Ein philosophischer Versuch „Körpersinn", der ebenfalls 1927 erschien, hat nicht unerheblich enttäuscht, man stieß hier auf verschiedene Grenzen in Graesers Wesen. Letzten Winter promovierte er in Berlin mit seiner im Bachjahrbuch von 1924 erschienenen Arbeit über das entscheidende Werk seines jungen Lebens, eben die „Kunst der Fuge". Zahlreiche Pläne, u. a. ein großes Werk über den späten Bach, beschäftigten den jungen, der Unsterblichkeit sicheren Forscher.

Drei Musiker und die Entstehung des Harzer Bergtheaters anläßlich seines 25jährigen Bestehens

Zum Gedächtnis von Alois Obrist, Max Vogrich, Peter Gast

An der Entstehung des Harzer Bergtheaters sind drei Musiker beteiligt. Und das kam so: Als 1903 die Anregung Hermann Hendrichs zu einem Pfingstspiele nahe bei seiner Gemäldehalle auf dem Hexentanzplatz bei Thale den Anstoß gab zur Schöpfung eines großen Volkstheaters unter freiem Himmel, ermöglichte der kunstsinnige Alois Obrist durch zeitweilige Hergabe eines Stammkapitals die Anlage in kurzer Frist herzustellen. Ein Festspiel „Walpurgis" ward zur Eröffnung von mir verfaßt; da 1902 Vogrichs Oper „Der Buddha" bei der Uraufführung in Weimar außerordentlichen Eindruck gemacht hatte, der zur Folge hatte, daß ihm Wildenbruch die Vertonung der Chöre seiner „Lieder des Euripides" übertrug, so legte ich ihm die Abfassung der Musik für jene Dichtung nahe. Er war dazu bereit, lehnte aber doch schließlich wegen der Kürze der Zeit in letzter Stunde ab; nunmehr wandte ich mich an den Freund Nietzsches, Peter Gast, und dieser sagte zu, indem er sich nur für die Schlußchöre die Unterstützung Adolf Emges, des damaligen Chorrepetitors der Oper ausbat. Vogrich war aber der erste der drei, der Ende Februar 1903 mit nach Thale fuhr und die Akustik der Schlucht ausprobierte, in der das Theater angelegt wurde. Es sind somit nicht weniger als drei Musiker — eigentlich sogar vier — an der Entstehung des Harzer Bergtheaters beteiligt, die damals sämtlich in Weimar wirkten, von wo aus die Gründung ihren Ursprung nahm, und mit mir durch freundschaftliche Beziehungen verbunden waren. Die Musik hat

also recht eigentlich an der Wiege dieser Kunststätte Pate gestanden; wie denn Nietzsche einmal „Musik in weite Fernen, ins offne Waldgebirge" verlangte; denn wenig bleibe noch übrig.

Alois Obrist, der Bruder des inzwischen gleichfalls verstorbenen Bildhauers Hermann Obrist, war Kustos des Liszthauses in Weimar und Direktor des Bachmuseums in Eisenach. Auf Richard Wagner zeigte er sich durchaus eingeschworen. Übrigens war er vorwiegend Musikhistoriker, besaß eine kostbare Sammlung alter Instrumente aus den verschiedensten Erdteilen und beschäftigte sich mit einer Geschichte der Instrumente. Als Tonsetzer war er ohne Bedeutung; er besaß jedoch eine so große Einfühlungskraft und als früherer Kapellmeister der Stuttgarter Oper so bedeutende Fachkenntnisse, daß er den Posten eines Musikkritikers der Weimarischen Zeitung, des damaligen Regierungsblattes, sehr würdig ausfüllte. Er war keine eigentlich selbständige Natur, sondern weich und der Anlehnung bedürftig. Das erklärt seinen jähen Ausgang: daß er, der korrekte besonnene Mann, an der romantischen Leidenschaft zu einer Carmennatur, der Opernsängerin Sutter, in tragischer Verwicklung vorzeitig zugrunde ging, statt ihrer Herr zu werden. Er entstammte einer der angesehensten Familien des Landes: seine Mutter war eine geborene Herzogin von Schottland, deren Stammbaum auf Macduff selbst zurückging. Auf dem Weimarer Friedhof ruht seine Asche, unweit der Ernst von Wildenbruchs, unter einer Grabplatte mit eingemeißelter Lyra.

Max Vogrich war eine kosmopolitische Erscheinung; aus Ungarn gebürtig, durch Studien in Deutschland gebildet, machte er den Eindruck eines Amerikaners. Als Mensch war er liebenswürdig, gütig und gastfrei, von mannigfachen Liebhabereien, so war er Bibliophile. Hervorragendes leistete er als Pianist. Zu Wagner stand er im Gegensatz. Von seinen Opern sei „Götz" genannt; „Buddha" war sein Haupterfolg, und es blieb der Schmerz seines Lebens, daß er dies Werk nicht an der Pariser Oper zur Aufführung bringen konnte. Für einen Tonsetzer von Rang fehlte ihm Ursprünglichkeit und Selbständigkeit; er lehnt sich an ältere Meister — Auber, Verdi u. a. — an, bestrickt aber durch Wohllaut, Fülle der Melodie und farbenreiche, satte Instrumentierung. Sein edles Streben, sein Wurzeln in der Überlieferung muß, angesichts der Zerfahrenheit der Gegenwart, besonders hervorgehoben werden. Trat er, anläßlich seiner Buddhaaufführung, in Weimar, wo er eine prächtige Wohnung am Park, auf dem Karl-Alexander-Platz, bewohnte, als Mäzen auf, so geriet er später in Vermögensverfall; er sah sich genötigt, Weimar zu verlassen, um in Amerika Geld zu verdienen, und starb — noch vor dem Weltkrieg — in der Ferne.

Peter Gast, der Obersachse, seit 1872 Schüler, Jünger und Freund Nietzsches, war seit etwa 1898 am Nietzsche-Archiv in Weimar tätig, im Auftrag der Schwester des Philosophen. Diese Arbeit nahm den größten Teil seiner Zeit in Anspruch, so daß ihm für die Pflege der eigenen Kunst wenig Muße blieb: in selbstloser Hingabe opferte er sein Leben und seine Kraft dem geliebten Freunde, seinem Andenken über den Tod hinaus ein unvergängliches Denkmal setzend. Aus seinen mit Nietzsche gemeinsam verbrachten Jahren wußte er bezeichnende Züge zu erzählen, wie er denn auch den großen Mann unbefangen, mit Freimut und Kritik beurteilte: keinesfalls als blindgläubiger Anhänger, sondern als ebenbürtiger Kopf und Gefährte. Gast war ein starker Mann mittleren Wuchses, mit einem gewaltigen ausdrucksvollen Kopf und einer Löwenmähne, deren dunkle Farbe schon in Grau überging — im äußeren Auftreten anspruchslos und bescheiden, ein freundlicher gütiger Mensch. Er war schweigsam; wenn er aber, lange sich zurückhaltend, sprach, überraschte er durch die Bedeutung und den Scharfsinn seiner Gedanken. Von seinen eigenen Schöpfungen sprach er nur, wenn man in ihn drang. Dabei brauchten sie die Öffentlichkeit keineswegs zu scheuen und erregten das Entzücken aller derer, die sie hörten. Seine komische Oper „Der Löwe von Venedig" nach dem Texte von Cimarosas „heimlicher Ehe", für die sich Nietzsche lebhaft bemühte, ist 1891 am Danziger Stadttheater viermal mit Erfolg aufgeführt worden, seine Musik zu „Walpurgis" wurde 1903/04 25mal im Harzer Bergtheater zu Gehör gebracht[1]). Auf seine Lieder, seine

[1]) Die Erinnerung an diese Vorgänge haben wir in der Harznovelle „Der verzauberte Musikant" (Wernigerode, Verlag Otte Paulmann) festzuhalten gesucht.

„Provencalische Hochzeit" sei besonders hingewiesen (Gasts Lieder sowie der Klavierauszug seiner Oper „Der Löwe von Venedig" sind im Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig, Karlstraße, erschienen). Wohllaut, Anmut, Schönheit sind in dieser Musik vereinigt, die von Chopin herkommt und, in bewußter Abkehr von Richard Wagner, das Mozartsche Kunstideal göttlicher Leichtigkeit erneuert. Gast starb, ohne die zweite Instrumentierung seines Meisterwerkes, die sein verfeinerter Klangsinn verlangte, völlig beendet zu haben, in seiner Heimatstadt Annaberg im Erzgebirge, wohin er 1908 als später Ehemann nach seines Vaters Tode übersiedelt war, noch vor dem Ende des Weltkrieges im Herbst 1918. Die Nachwelt dürfte gutmachen, was die Mitwelt diesem Künstler schuldig geblieben ist.

Diese Musiker lebten und wirkten um die Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Weimar. Unsere knappe Schilderung mag dazu dienen, das Bild dieser an geistigem Leben niemals armen Stadt um einige bedeutende Charakterköpfe zu bereichern.

Dr. Ernst Wachler.

Händels „Alcina" in Leipzig

Die Opernhändel-Bewegung wird in der Geschichte der heutigen Musik ebenfalls einmal ihre besondere Rolle spielen und an Kopfschütteln besonnener Historiker wird es nicht fehlen, wenn sie die Berichte besonders über die Göttinger Aufführungen vor allem in den Jahren 1921 und 1922 lesen. Ihnen zufolge mußte sich die Händelsche Oper als etwas Gleichberechtigtes in den Opernspielplan einschieben, man stellte sich ästhetisch derart auf die neapolitanische Musikoper ein, daß die spätere Oper beinahe beschämt vor ihrer älteren Schwester stehen mußte. Denn selbst gewiegteste Historiker heutiger Prägung hatten herausgebracht, daß die Oper nur einen Zweck habe, nämlich Musik zu sein, weshalb denn die Operntexte der neapolitanischen Zeit ein Ansehen erhielten, wie sie sie kaum jemals gehabt hatten, auch damals nicht, als man noch von nichts anderem wußte. Es wurde, um es kurz zu sagen, der als solcher unmögliche, aber echt zeitgemäße Versuch gemacht, Tod, d. h. Mechanismus als Leben anzusehen. Wurden denn nicht nach mechanischen Gesetzen hergestellte Operntexte, von denen einer dem anderen, mit Auswechslung der Namen und der äußeren Handlung, wie ein Ei gleicht, durch die blühende Musik eines unserer größten Musiker zum Leben erweckt, ergab sich nicht der handgreifliche Beweis, daß in der Oper die Musik und nur die Musik herrscht?

Nun, wir haben uns hierüber bereits im Jahr 1922 in einem ausführlichen Aufsatz über den Göttinger Julius Cäsar an dieser Stelle geäußert, heute, wo all die Entgleisungen dieser Jahre allmählich wieder korrigiert werden, hat man etwas leichteres Spiel, den Grundtatsachen in der Opernästhetik wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Immerhin, wir werden hierzu doch noch einmal ausführlicher das Wert ergreifen müssen.

Als solche erhielt die Opernhändel-Bewegung ihren Charakter durch immer stärkeres Zurückkehren zum Original. Dr. Hagen, der Wiedererwecker der Händeloper, war ziemlich frei vorgegangen, vor allem auch textlich; er sah die Texte mit Augen des heutigen Menschen an und suchte sie in diesem Sinne möglichst zu retten. Natürlich konnte dies nicht gelingen, es war aber dennoch die einzig richtige Art, diese Opern flott zu machen. Der weitere Weg gleicht dem einer historischen Erstarrung, so daß man schon seit einiger Zeit möglichst zum Original zurückkehrte, was ebenfalls dazu beitragen mußte, die Bewegung zum Stocken zu bringen.

Eine textlich und musikalisch originaltreue Händelsche Oper ist nun den Leipzigern in der von Herman Roth übersetzten Zauberoper „Alcina" geboten worden mit dem Ergebnis: eine Überfülle herrlicher Musik bei vollständig gleichgültig lassender Handlung, so daß erstere schließlich auch nicht mehr verfing. Über dreißig Arien waren bei einer Dauer von über drei Stunden hinzunehmen, und da das heutige Publikum weitaus andächtiger zuhört wie vor 200 Jahren, es während der Oper keine Ausspannung kennt, so schwächte sich die Wirkung in notwendiger Wechselwirkung von Akt zu Akt ab. Die Versuche Roths, den Text im Sinne einer modernen Handlung zu deuten, müssen selbstverständlich scheitern, gerade auch deshalb, weil diese Deutung gar nicht herausgearbeitet wird. Dazu kam noch die ganz heillose

Inszenierung und Bühnenleitung Brügmanns, denen man stilistische Unkenntnis der Musik überall anmerkte, wie ferner mit so ärmlichen Mitteln gearbeitet wurde, daß einen den ganzen Abend das gleiche Bühnenbild angähnte. O. Brauns musikalische Leitung war ganz tüchtig, entbehrte aber doch oft der Händelschen Elastizität und geistigen Einfühlungskraft, die jeder Arie ihren besonderen Charakter gibt. Weiterhin bewährt sich der möglichst enge Anschluß der Übersetzung an das Original — als solche eine ganz besondere Leistung — doch nicht, weil das notwendigerweise etwas gekünstelte Deutsch selbst das Verständnis der Rezitative erschwert. Schade, und vom Bühnenstandpunkt unbegreiflich, das Weglassen der einzigartigen, herrlichen Traummusik; welche Wohltat wäre sie innerhalb des ewigen Ariengesangs gewesen, und welche Aufgaben für die moderne Tanzkunst! Gesungen wurde teilweise sehr gut, und es ließe sich mit den hiesigen Sängern eine Händelsche Oper auch heute noch eindruckvollst geben, aber man dürfte uns nicht 200 Jahre künstlich zurückschrauben wollen, wobei uns das Entscheidende dieser Zeit, die großen Gesangstars, denn doch fehlt. Wie soll da die Rechnung aufgehen?

Versteigerung der Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim

Vom 13. bis 16. Juni fand durch die Firmen Breslauer und Liepmannssohn in Berlin (Hotel Kaiserhof) die Versteigerung des 1. Teiles der herrlichen Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim statt, die man nun mit schmerzlichem Bedauern in alle Winde zerstreut weiß. In ihrer Bedeutung der Fachwissenschaft wie dem Sammler und dem Buchhandel genugsam bekannt, bedarf sie nicht nochmaliger rühmender Beurteilung; vielmehr seien hier nur die wichtigsten der mehr als 1500 Nummern, die sich in einem wissenschaftlich wertvollen Katalog (nebst prächtigem Tafelband) präsentierten, mit ihren Zuschlagspreisen aufgeführt.

Von den Gesamtausgaben brachten die 3 Folgen der „Denkmäler" 1950, 1300 und 2400 M. (Erwerber: Prof. Clewing). Für die vergriffene große Händel-Ausgabe wird ein Institut, das sie noch nicht besitzt, auch wohl in der Folge einen ähnlichen Preis, wie hier erreicht, nämlich 1850 M. zahlen müssen. Beethoven und Mozart , Werke (Br. & H.) erzielten 1300 bzw. 1560 M., ein vollst. Exemplar der „Paléographie musicale" 1100 M., die Eitnersche „Publikation" 2100 M., der 20-bändige, wichtige „Trésor des Pianistes" 1400 M. Von den „Periodica" brachten: Harsdörfer, Frauenzimmer-Gesprächspiele (in 8 schönen alten Pergamentbänden): 410 M.; 30 Bde. des Jahrbuches Peters: 450 M.; Marpurg, Critischer Musicus a. d. Spree: 290 M.; Mattheson, Critica musica: 520 M.; die Eitnerschen Monatshefte: 500 M.; Zeitschrift u. Sbde. d. IMG. (vollständig): 205 M. Von der gegen 700 Nrn. umfassenden Abt. „Theorie" können nur genannt werden: Agricola, Deudsche Musica (1528) mit 500 M.; Juan Bermudo, Declaracio de instrumentos (1555) in Ganzpergament: 2450 M. (Preuß. Staatsbibliothek); Cannuzi, Flores musices (Florenz 1510): 2500 M. (Landesbibl. Dresden); Cerone, Il Melopeo y maestro: 2350 M.; Cochlaeus, Tetrachordum: 480 M.; Couperin, Klavierschule: 2050 M. (Taxe: 600); Diruta, Il Transilvano (1597, früheste Orgelschule): 1250 M.; Sebald. Heyden, Ars canendi (eine der frühesten Gesangsschulen, Nürnberg 1537): 500 M.; Gersonius, Collectorium super Magnificat (Eßlingen 1473, der früheste Notendruck): 2700 M.; Mersenne, Harmonie universelle (in 2 wundervollen Ganzmaroquinbänden): 2400 M.; Perrine, Livre de lut (1679): 2200 M.

Von den nicht weniger als 30 kostbaren Tabulaturen (darunter mehrere Unica) gingen zum Rekordpreis von 11100 M. der „Judenkunig" an einen Schweizer Antiquar; Gerles Tabulatur auf die Laute (1533) für 5550 M. an die Preuß. Staatsbibliothek (Taxen: 5000 bzw. 3500 M.); Milan, Libro de musica de vihuela (Valencia 1536, die älteste spanische Lautentabulatur) erzielte 4700 M.; Adrianus Valerius, Nederlandtsche Gedenckclanck, Haarlem 1626 (mit „Wilhelmus" und „Dankgebet") brachte 2150 M. (Taxe 480). Endlich erreichten von den Instrumentalwerken: d'Anglebert, Pièces de Clavecin: 630 M.; von den fast vollzähligen Bach-Erstausgaben, die zu seinen Lebzeiten, z. T. von ihm selbst gestochen erschienen, brachten: Clavierübung, Partita II.: 1850 M.; Partita V: 3300 M.; „2. Teil der Klavierübung": 6100 M. (Taxe: 1000); Kunst der Fuge: 1000; Vom Himmel hoch: 2000 M. Sie gingen fast sämtlich

nach Wien oder Basel. Friedemann Bach, 6 Sonaten (1745) brachte statt der Taxe von 360 nicht weniger als 2500 M.

Endlich seien noch genannt: Frescobaldi, Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo (in prachtvollem Maroquinband): 1900 M.; Froberger, Toccate, Canzone, Ricercate (Mainz 1693): 740 M.; Kuhnau, Klavierübung (3 Teile): 1850 M.; das äußerst seltene 4. Buch von Couperin, Pièces de Clavecin: 800 M.; Marais, Pièces de viole (alle 5 Hefte) 2350 M.; Leop. Mozart, Sonate sei (von ihm selbst gestochen): 710 M.; Pachelbel, Hexachordum Apollinis: 900 M.; Vivaldi, Il cimento dell'armonia (Pariser Ausg., ca. 1730): 365 M.; Joh. Jac. Walter, Hortulus chelicus: 840 M.

Da auch die mittleren und kleineren Stücke fast restlosen Absatz fanden, so dürfte die Auktion für den Besitzer wie für die Versteigerer ein voller Erfolg gewesen sein. J. K.

Wie es Jonny in München, Budapest und Paris erging

Kreneks „Jonny" hat es nicht überall so gut wie in Deutschland, wo man ihn s. Z. wie einen halben Erlöser aufgenommen hatte. Mit Ausnahme Bayerns, das bekanntlich von jeher seine besonderen Ansichten und seinen besonderen Schädel hatte. In München verbot man dem schwarzen Burschen kurzweg die Staatsoper und wenn man auch derartige gesetzliche Maßnahmen nicht zu billigen braucht, so sieht man doch daraus, daß in Bayern das Gefühl für die künstlerische und moralische Qualität derartiger Werke noch nicht erstorben ist. Nun kam es aber kürzlich in München doch zu einer Aufführung (an einem anderen Theater) und damit auch zu einem Skandal, wie man sich ihn schöner nicht denken kann. Man arbeitete mit Stinkbomben, ließ Mäuse unter die Zuschauer laufen, um eine Panik hervorzurufen u. a., kurz die rüdesten Mittel wurden ins Treffen geführt. Ähnlich erging es dem Jonny in Budapest, wo ebenfalls Stinkbomben fielen, zugleich aber, und das finden wir sehr hübsch, die Zigeuner dadurch gegen die Jazzoper protestierten, daß sie, etwa 200 Mann an der Zahl, vor das Opernhaus zogen und ihre ungarischen Nationalweisen fiedelten. Die Art, wie man in München gegen das Werk Stellung nahm, ist selbstredend scharf zu verurteilen, zumal ihm dadurch eine ganz ungebührliche Bedeutung beigemessen wird.

Einen der glänzendsten und wohl auch folgenschwersten Durchfälle hat die französische Uraufführung des Werkes soeben im Theater Champs-Elysées in Paris erlebt. Wie der Korrespondent der Neuen Züricher Zeitung schreibt, wurde das Werk „nicht nur ausgepfiffen, sondern ein großer Teil ging in einem geradezu homerischen Gelächter unter", wobei bemerkt wird, daß es sich nicht etwa um eine reaktionäre Zuhörerschaft, sondern um „eine sehr internationale, den kühnsten Neuerungen nicht abgeneigte Gesellschaft" handelte. Nun wird fortgefahren: „Nein, Jonny verdankt sein Mißgeschick keinen politischen Einflüssen, keinen künstlerischen Kabalen, sondern einzig und allein seinem eigenen Wesen. Wichtiger als das Problem der verworrenen, banalen Handlung erscheint uns das Problem des Erfolges dieser Oper in Deutschland; das hat hier allgemeines Erstaunen erregt und nicht gerade zum Ruhme des deutschen Kunstgeschmackes beigetragen. Hat in Deutschland die Bühnenausstattung eine solche Bedeutung erlangt, daß man sich mit irgend einer beliebigen, an den Haaren herbeigezogenen Handlung begnügt, falls diese Gelegenheit zu bühnentechnischen Bravourstücken gibt? Ist die Oper Jonny als Symptom einer beginnenden Amerikanisierung des deutschen Theaters aufzufassen?" Die kluge Bemerkung, daß über „die textliche Unmöglichkeit des auf die Spitze getriebenen Realismus kein Wort zu verlieren sei", erinnert uns an das Gewäsche einiger deutschen Musikskribenten, die nicht des Lobes voll genug sein konnten darüber, daß endlich eine Oper erschienen sei, die den Anschluß an das heutige Alltagsleben gefunden, dieses photographiert habe. Als ob sich denn überhaupt das Leben im Sinne des Jonny abspielte! Das ist denn auch leider Wahrheit, daß z. B. ungleich mehr platte Köpfe in Deutschland besonders über Musik schreiben als in Frankreich. Sind die französischen Musikzeitungen eingetroffen, so hoffen wir noch ein Mehreres über die z. Z. verbreitetste „deutsche" Oper in französischer Beleuchtung mitteilen zu können. Bezeichnend aber, daß den Franzosen bewußt wird, wie sehr wir heruntergekommen sind.

Am 19. August feiert Dr. Ludwig Wüllner

seinen 70. Geburtstag. Was dieser Mann im Kunstleben Deutschlands während der letzten dreißig Jahre und länger bedeutete, steht allen derart greifbar vor Augen, daß kaum darüber gesprochen zu werden braucht. Der Sieg echten, tiefen Geistes über die Materie, das kennzeichnet diesen Mann nicht zum wenigsten auf dem Gebiet der gesanglichen Vortragskunst. Doch warum Bekanntes sagen, steht doch dieser jugendliche Greis noch in aller Frische vor uns und überzeugt, wohin er noch kommt. Das erscheint uns denn auch wichtig, daß, so viele Geschmacksveränderungen in den letzten dreißig und vierzig Jahren vor sich gegangen sind, Wüllner sich wohl vertieft und erweitert, aber keineswegs geändert hat, und auch der heutigen Zeit noch so viel zu geben hat wie einer früheren. Das aber rührt daher, daß dieser tief innerliche Mann sich an das Innerste des menschlichen Wesens wendet und es zu treffen vermag, die menschliche Seele schließlich, trotz allen Aufs und Abs, immer die gleiche bleibt. Welches Getue um den heutigen Menschen, der etwas so völlig anderes sei wie der vor zehn und fünfzehn Jahren! Trefft ihn in seinem Innersten — und das eben vermag dieser große, tief menschliche Künstler unmittelbar, ohne Zwischenstufen —, und ihr seht, daß der Mensch im Grunde genommen der gleiche geblieben ist. Solange aber die moderne Kunst nicht zu diesem, dem eigentlichen Menschen zu dringen vermag, bleibt sie äußerlich, nebensächlich, zufällig und ohne innere Verbindlichkeit. Wüllner geht aufs Ewige, Bleibende, Seiende, das ist sein wunderbares, über den Zeitströmungen schwebendes Geheimnis.

Die erste Aufführung einer Oper mit Ferndirigieren

fand vor kurzem im Potsdamer Schauspielhause statt. Das Aufsehenerregende dabei war, daß nicht etwa der Dirigent — welche Versuche bei Konzerten schon längst gemacht wurden — sondern das Orchester abwesend war. Dieses saß in der Staatl. Hochschule für Musik und war mit dem Dirigenten durch ein telegraphisches Kabel verbunden. Der Vermittler zwischen Dirigent und Orchester war ein im Orchesterraum der Bühne nach der Direktion des Kapellmeisters die Oper spielender Pianist. Das (für das Publikum kaum hörbare) Spiel des Pianisten wurde nun mittels Mikrophon und Fernleitung dem in der Hochschule sitzenden mit Kopfhörern bewaffneten Orchester übertragen, das nun im Einklang mit der gehörten Musik seinen Part spielte. Die Orchestermusik wurde nun mittels einer zweiten Fernleitung nach dem Theater zurückgesendet und dort durch die Lautsprecher vermittelt. Die Aufführung als solche klappte vorzüglich und der Klang aus den beiden, links und rechts im Bühnenrahmen eingebauten Lautsprechern soll überraschend rein gekommen sein. Mit Recht aber betont der Referent der Allgem. Deutschen Zeitung das Mechanistische, Unkünstlerische einer derartigen Darbietung. Es ist nicht nur dem Dirigenten versagt, die Stärke und Beschaffenheit des Orchesterklangs auf Grund des Bühnengesangs zu regulieren, sondern überhaupt jede künstlerische Einwirkung des Dirigenten auf das Orchester schaltet aus. Der Dirigent ist lediglich Taktschläger und im Prinzip „ist es gleichgültig, wer da im Theater am Pult sitzt, Wilhelm Furtwängler oder ein Konservatoriumsschüler.“ Es handelt sich also nur um einen technischen, für kleine Orte vielleicht sehr willkommenen Notbehelf, aber keine neue künstlerische Form der Musikausübung. — Gespielt wurden übrigens Offenbachs Einakter „Seine Schwester“ und die „verwandelte Katze“. Dirigent war der Erfinder des Experiments, Dr. Erich Fischer, der bekannte Verfasser der „Hauskomödien“.

Ein Urteil über die heutigen Tagungen und Kongresse

In einem Aufsatz von Dr. Konrad Ameln über „Musikfeste, Tagungen und andere Veranstaltungen im Jahr 1927“ lesen wir:

„Für die überwiegende Mehrzahl der Tagungen in unserer Zeit ist es bezeichnend, daß wichtiger als die Vorträge und der übrige „offizielle“ Teil das ist, was sich nebenher abspielt: Das Kennenlernen von Gleichgesinnten und Gegnern, das „Sich-wieder-einmal-sehen“, das Ge-

spräch in kleinen und kleinsten Kreisen. Sollte es nicht möglich sein, den Tagungen selbst eine persönlichere Note zu geben? Mehrfach wurde in Frankfurt die Möglichkeit zur Aussprache sehr vermißt; infolgedessen kam es zweimal — im Anschluß an die Vorträge von Prof. Dr. Moser und Prof. Müller (Köln) — zu bewegten halböffentlichen Auseinandersetzungen. Ferner machte es sich sehr störend bemerkbar, daß die Mehrzahl der Vortragenden höchstens einen Tag an der Tagung teilnahmen, wenn sie nicht gar nur ihren eigenen Vortrag hörten (sic!). Wie soll da eine Verständigung möglich sein, wenn jeder nur seine Meinung sagt und dann schleunigst wieder abreist? Wir haben während der Volksmusiktage viele, sehr viele Meinungen gehört, aber von einer Verständigung und daraus erwachsenden Zusammenarbeit sind wir noch genau so weit entfernt wie zuvor."

Das ist uns aus dem Herzen gesprochen und enthebt uns, was wir schon längere Zeit tun wollten, gegen die heutigen Selbstbespiegelungs-Tagungen in Deutschland vorzugehen.

Rousseaus 150. Todestag am 2. Juli

ist in der musikalischen Welt nicht übermäßig gefeiert worden und man hätte bei der Jubiläumsfreudigkeit unserer Zeit ein bedeutendes Mehr erwartet. Welch' große Rolle dieser eigenartige, weltgeschichtliche Mann auch in der Musik gespielt hat, ist zwar bekannt und in zahlreichen, teilweise größeren Arbeiten sowohl von deutschen wie französischen Schriftstellern zur Darstellung gebracht, den breiteren Kreisen ist davon aber recht wenig bekannt. Allerdings ist Rousseau, der glühende Vertreter einer rein melodischen und grimmige Verächter einer kunstgesteigerten Musik, gegenwärtig noch recht unzeitgemäß, was mit ein Grund sein mag, warum er so wenig als Musiker gefeiert wurde. (Der Leipziger Sender hat es nicht nur mit einem Vortrag, sondern auch mit Aufführung des Intermezzos: Der Dorfwahrsager getan.) Das kann sich aber wieder ändern, Vorstöße nach der — einseitig — melodischen Richtung werden immer wieder gemacht werden müssen, und der 100. Todestag von Tolstoi Ende August wird Gelegenheit bieten, das Verhältnis eines ähnlich gearteten Mannes zur Musik näher zu beleuchten.

Zwei Aufführungen von Verdis „Macbeth"

Es kommt tatsächlich auch heute noch vor, daß David den Goliath schlägt. Aber man muß dabei gewesen sein, um es wirklich zu glauben. Wird da zunächst an einer unserer berühmtesten Opernstätten, nämlich dem sächsischen Staatstheater zu Dresden, zum überhaupt ersten Male Verdis Oper „Macbeth" in deutscher Sprache gegeben, und zwar durchaus nicht etwa gleichgültig, sondern mit Einsatz bester Gesangskräfte. Ergebnis: ein Achtungserfolg, der bei einem Teil der Presse mit einem Durchfall starke Ähnlichkeit aufweist. Und zu verwundern war dies nicht, denn die Oper, die auch in Italien nicht Fuß gefaßt hat, überzeugte ganz und gar nicht und dürfte bereits vom Spielplan verschwunden sein. Dann konnte man sie einige Wochen später an einem kleinen Theater hören und sehen, in Altenburg in Th., und hier schlug das Werk ein — wir hörten die dritte Vorstellung —, daß bei niemand ein Zweifel darüber aufkommen konnte, dieser Macbeth sei sogar etwas Außerordentliches und Verdi habe denn doch gewußt, warum er die Oper so hochstellte. Woher rührt nun dieser Gegensatz? Nun, in Altenburg herrschte Verdisches Feuer und Verdischer Geist, wozu auch gehört, daß man sich einerseits so scharf als möglich an die gegebenen Vorschriften hält, andererseits aber mit aller nötigen Freiheit und Phantasie vorzugehen vermag, in Dresden aber, so schön selbstverständlich musiziert wurde, traf man sowohl den Verdischen Nerv, der deshalb auch nur gelegentlich aufzuckte, nur selten, als man es mit den Vorschriften viel zu wenig ernst nahm. Da gibt's z. B. vor der Ermordung des Königs ein Duett zwischen Macbeth und der Lady, das zum Schauerlichsten gehört, was es gibt; es muß aber vorschriftsmäßig ganz leise und dumpf gesungen werden, Stellen, die Verdi etwa wochenlang probte und auch dann selten mit ihnen zufrieden war. In Dresden sang man fröhlich drauf los, und man erfuhr erst in Altenburg, daß das Stück wirklich in Verdis Sinn gegeben werden kann, wie denn die beiden Sänger, Karl Schmidt und K. Bredsten, sich gesanglich in der Darstellung selber übertrafen. Und ist man nicht dar-

über verwundert, daß a cappella verlangte Chorstellen in Altenburg als solche und tadellos gegeben wurden, während man sie in Dresden instrumental stützte! Indessen, es ist nicht Zweck dieser Zeilen, im Einzelnen Kritik zu üben, des außerordentlichen Werkes wegen muß aber festgestellt werden, daß der laue Dresdner Erfolg des Werkes auf der Wiedergabe (musikalische Leitung W. Kutschbach) beruhte, ganz gleich wie der sogar außergewöhnliche in Altenburg ebenfalls (Dr. Göhler als Gastdirigent). Daß mit bescheidenen szenischen Mitteln (Spielleiter Hartmann) oft Treffsichereres erreicht wurde als in Dresden, sei immerhin erwähnt. Einen leichten Stand wird „Macbeth" also keineswegs haben, zumal keine, auch die beste Aufführung nicht, verhindern kann, daß vom dritten Akt an das Interesse abnimmt, um aber doch immer wieder frisch angefacht zu werden. Auf das Werk selbst, das in Dr. Göhler einen ausgezeichneten Übersetzer gefunden hat, möchten wir aber doch noch einmal zurückkommen, da sich an ihm einige wichtige musikdramatische Fragen behandeln lassen. Zweck dieser Zeilen ist vor allem: Unsere Operntheater mögen sich durch die Dresdner Wiedergabe nicht beirren lassen, sich mit Verdis Macbeth zu beschäftigen.

Ein unbekanntes Albumblatt Hans v. Bülows

In der Tonkunst spielen die individuellen Temperamentsunterschiede eine weit größere Rolle, als man anzunehmen pflegt. Alle Parteiansichten, bei deren Ausdruck keine Unlauterkeit des Gemütes oder des Verstandes mitwirkt, lassen sich in letzter Instanz darauf zurückführen. S. R.

Mit dem Dr. phil. et mus. (sic) Adolf Aber,

den der Vorstand des Verbandes deutscher Musikkritiker aus letzterem ausschließen wollte — was aber bezeichnenderweise nicht gelang — haben wir uns nunmehr schon deshalb ausführlicher zu beschäftigen, weil schon längere Zeit eine Angelegenheit zwischen unserer Schriftleitung und dem betreffenden Herrn schwebt. Diese Beschäftigung soll aber erst im Oktoberheft erfolgen, nicht jetzt in der schönen Sommerszeit.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Paul Dukas: Fantasia coreografica (Paris, Große Oper).

E. G. Klußmann: 1. Sinfonie in c-moll (Aachen, unter Peter Raabe).

Darius Milhaud: „Orestie" von Aeschylos, übers. von Paul Claudel. Daraus „Das Totenopfer" und Finale aus den Eumeniden (Paris, Saal Pleyel. Choral Caecilia d'Anvers).

Bühnenwerke:

„Mondnacht", Oper von Julius Bittner (Berlin, Städt· Oper).

„Die schwarze Kammer", Heitere Oper von Ernst Roters (Darmstadt, Festoper anläßl. d. Tonkünstlerfestes des R. d. T.).

„Bettleroper" von John Gay (1727), bearb. von Otto Erhardt (Darmstadt).

„Prinzessin Girnara", Weltspiel und Legende (Neufassung) von E. Wellesz, Text von Jacob Wassermann (Mannheim).

„Die schwarze Orchidee", Oper in 3 Akten von Eugen d'Albert, Text von K. M. Levetzow (Leipzig, Neues Theater).

„Die baskische Venus", Oper von H. H. Wetzler, Text frei nach Mérimée von Lini Wetzler (ebenda).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Telemann: „Der Tag des Gerichts", Chorkantate; neue Fassung von E. Krüger (Düsseldorf, s. S. 453).

Joseph Haydn: Sinfonie in B-dur (ebenda).

Paul Richter: Sinfonie (Dresden, unter Kapellmeister Striegler. Reichsdeutsche Urauff.).

Fr. X. Mathias: „Jungfrau, deine Stadt behüte", Oratorium (Straßburger Münster).

M. Flemming-Hornig: Quartett für 2 Oboen, Engl. Horn und Oboe-Baryton (ein neues Instrument) (Berlin, Hochschule f. Musik).

Miaskowski: 10. Sinfonie (Moskau, dirigentenloses Orchester).

Kurt Kern: Streichquartett op. 27 (Leipziger Rundfunk, Mitteldeutscher Komponistenabend des Gewandhausquartetts).

Kurt Striegler: „Blumenritornelle" nach Texten von Adolf Frey für Sopran und kleines Orchester (Dresden, Lisel Schuch).

W. von Baußnern: Vier Gesänge aus dem Chorzyklus „Steigt hinan zu höherem Kreise" (Berliner Hochschule f. Musik, Vortragsabend).

Siegfried Ochs: Drei Volkslieder für gem. Chor gesetzt (ebenda).

Arthur Egidi: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, op. 18 (Berlin, Tonkünstlerverein. Krebs, Saschowa, Luther, Blasche, Borgwald von der städt. Oper).

—: Fantasie und Tripelfuge für Orgel op. 22 (Berlin, Forst L. Der Komponist).

Hermann Matzke: „Weihemusik" (Passacaglia über ein Glockenthema) für Orchester mit Schlußchor nach Worten von Hölderlin (anläßlich der Übergabe des Neubaus der Techn. Hochschule Breslau durch den Kultusminister. Mitwirkende: verstärkter akadem. Musikverein, zwei Frauenchöre, akadem. Sängerschaften Burgundia, Leopoldina und Rheinfranken unter Leitung des Komponisten. Außerdem kamen von Matzke bearbeitete Orchestersätze von K. Schütz, J. F. Fischer und Bach zur Aufführung).

Alfred Uhl: Große Messe in H-moll (Wien). Der Komponist zählt erst 18 Lenze.

Bühnenwerke:

„Der Soldat und die Tänzerin", Jazz-Oper von Bohuslav Martinu (Brünn).

„Mucius Scaevola", Operneinakter von Händel, eingerichtet von Dr. Rudolf Steglich (Essen, s. S. 453).

„Das Echo von Wilhelmstal", Ballettoper von Franz Mikorey; „Die Rache des verhöhnten Liebhabers", Komische Oper von Friedr. Wilckens (Braunschweig, s. S. 449).

„Apollo Musagetes", Ballett von Strawinsky (Paris, Diaghilew-Ballett).. Berichten zufolge ein Werk von der klassizistisch-starren Haltung des „Oedipus". Das Orchester beschränkt sich auf die Streicher und ist ohne Schlagzeug. „Die Harmonik ist nicht nur rein tonal, sie ist sogar höchst harmlos, die Melodik, indem sie verschiedenen Zeitaltern verpflichtet ist, sehr eingängig und der Rhythmus hat alle Schärfe verloren. Ein vollkommen beruhigter Strawinsky, Anhang zum Oedipus" (Hans Gutmann im Berliner Börsen-Courier).

„Fieber", Tanzspiel in einem Aufzug von W. Godlewski, Musik von Fritz Theiner (Stadttheater Nürnberg).

„König Tod", Oper von Wilhelm Rettich, Text von Franz Lestan (Stettin).

„Napasta" (Schicksalsschlag), rumän. Oper in 3 Akten von V. Dragoiu (Staatsoper Bukarest). Das Werk, das man stilistisch auf die Linie Debussy-Strawinsky weist, hatte einen durchschlagenden Erfolg.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Im Bayreuther Bund der deutschen Jugend, Ortsgruppe Leipzig, sprach Dr. Walter Lange, Kustos am stadtgeschichtlichen Museum, über: „Richard Wagner, Leipzigs größter Sohn, und seine undankbare Vaterstadt". Der verdienstvolle Forscher der Jugendgeschichte Wagners führte die Einstellung Leipzigs in den verschiedenen Schaffensperioden des Meisters vor. Seine interessanten, mit viel Humor durchzogenen Ausführungen riefen viel Beifall hervor. Es war äußerst reizvoll, einmal Jugendwerke aus des Meisters Studienzeit bei dem Thomaskantor Weinlig kennenzulernen (Ouverture zu König Enzio, Sonate B-Dur opus I, Fantasie fis-moll). Enid Müllers glänzende Technik und feines musikalisches Empfinden ließen die Jugendwerke lebendig erstehen. Unterstützt wurde sie durch die sich gleichfalls ausgezeichnet bewährte Franziska Heyne, beides ehemal. Schülerinnen von Prof. Weinreich, in der 4händigen Polonaise, D-Dur op. II. —N.

Der Jugoslavische Gesangverein Mladost (Zagreb) bot einen äußerst fesselnden Überblick über die jugoslavische Chormusik, die ganz im Volkstum wurzelt und sich aus ihm weiterentwickelt hat. Elementarer Rhythmus, slavisch weich melancholische Stimmungen, eigenartige Harmonik ergeben seltsam zwingende Wirkung. Von den dargebotenen Volks- und Kunstliedern seien von letzteren besonders genannt das jubelnde „Prizren, du altehrwürdige Stadt" von K. Manojlović und der Zyklus „Koleda" von J. Gotovac, der einen uralten Volksbrauch schildert. Ganz ausgezeichnet waren die Leistungen des etwa 40 Mann starken Chores, der dank seines trefflichen Materials — auffallend die hellen, metallischen Tenöre — eine überraschende Klangfülle entwickelte. Dagegen traten keineswegs die rein musikalischen Qualitäten zurück — bis aufs Letzte ausgefeilter Vortrag — vortreffliche Textbehandlung. In ihrem Dirigenten Jakov Gotovac haben die jugendlichen Sänger einen grundmusikalischen, temperamentvollen und mit sich fortreißenden Führer, dem sie voll Begeisterung folgten. Es wäre zu wünschen gewesen, daß gerade die Leiter unserer kleinen Chöre zugegen gewesen wären, um zu hören und zu lernen, was sich bei zielbewußter musikalischer Arbeit auch mit einem kleinen Chor erreichen läßt. G. Kießig.

Motette in der Thomaskirche:

18. und 25. Mai César Franck: Orgelchoral a-Moll Reger-Phantasie über den Choral „Wie schön leuchtet". — A. Mendelssohn: op. 90, III. u. IV. Motetten zum Himmelfahrts- u. Pfingstfest. J. S. Bach: Der Geist hilft unserer Schwachheit auf.

2. Juni. Sigfr. W. Müller: Sonate in c-Moll, op. 21 (Urauff.). — Dulichius: „Gloria" (8st.). Gallus: „Heilig" (8st.), Schütz: Psalm 98 für 2 Chöre. — Bei S. W. Müllers von Helmut Walcha gespieltem Orgelwerk ist leider gerade Entscheidendes, nämlich wirkliche Inspiration, ausgeblieben. Das Tonmaterial, aus alt-kontrapunktischen und modern-harmonischen Elementen bestehend, mangelt daher die angestrebte organische Verbindung, das Werk wirkt stilistisch uneinheitlich, kurz, man sieht, welch einer zusammengefaßten von innen herausdringenden Kraft es heute für stilistisch und auch sonst geschlossene Werke bedarf. Ohne diese Kraft nützt selbst ein strenges motivisches Arbeiten nichts. W. W.

8. Juni. N. O. Raasted: op. 50. Orgelsonate in f-Moll. — Brahms 8st. Fest- und Gedenksprüche op. 109.
15. Juni. Reger: Tokkata u. Fuge d-Moll op. 120. — Brahms „Warum ist das Licht" (Motette op. 74 Nr. 1).
22. Juni. Ramin: „Orgelchoral-Suite" op. 6. — Bruckner: 2 Motetten („Anbetung" u. „Das himmlische Haus"), Reger: Aus den geistl. Gesängen op. 138.

DRESDEN. Uraufführung der Ägyptischen Helena von Strauß. In der Oper bescherte die zu Ende gehende Spielzeit noch jetzt allerorten übliche Festspiele, die sich auf die Zeit vom 6. Juni bis 1. Juli (Saisonschluß) erstreckten. Besonderen Anlaß zu ihnen boten die 50 Jahrfeier des jetzigen Opernhauses (Semperbaus) und die 100 Jahrfeier der Technischen Hochschule, um derenwillen die diesjährige „Jahresschau Deutscher Arbeit" im Zeichen der „Technischen Stadt" steht. — Abgesehen von Verdis Macbeth, dem einzigen wirklichen Ergebnis der vergangenen Spielzeit, waren diese Festspiele wenig belangreich, und eigentlich nur die Uraufführung der Ägyptischen Helena" fiel für das Prestige der Dresdner Oper ins Gewicht, insofern sie sogar einen Teil der ausländischen Presse mobil gemacht hatte. Freilich mit einem Ensemble aus eignen Kräften, wie zu Schuchs Zeiten bei allen Straußwerken von der Feuersnot bis zum Rosenkavalier, konnte man diesmal nicht prunken. Vielmehr hatte Strauß für die beiden weiblichen Hauptrollen ausdrücklich auswärtige Kräfte gefordert, und so sah man in den ersten Aufführungen die Rethberg — ad hoc aus Amerika berufen! — als Helena und Maria Rajdl-Berlin als Aithra, und dann folgten Rose Pauly-Deesen-Berlin und Editha Fleischer-New York. — Aber lohnte in Wahrheit die „Ägyptische Helena" diese Umstände und den „trojanischen Krieg", den die Priorität ihrer ersten Aufführung zwischen Dresden und Wien hatte entbrennen lassen (vgl. Heft 4, S. 235)? — Zeigt ihre Physiognomie nicht doch schon hektische Züge? — Hofmannsthals Ästhetentum führte ihn wieder in die Umwelt des Barock. Der Stoff hätte ebenso gut den einer alten opera seria abgegeben, und wer weiß, ob ihn nicht schon eine der zahllosen der schönen Frau huldigenden Opern des XVIII. Jahrhunderts behandelte. Die Librettisten jener Zeit waren belesene Herren, und sicher war ihnen auch die Palinodie des Stesichoros (500—600 vor Chr.) auf das männerbetörende Weib schon bekannt, auf der der Wiener Poet fußt. Aber man kann nicht sagen, daß er ein gutes Textbuch verfaßte. Der Umstand, daß alles Tun und Lassen der Gestalten der Oper durch Zaubertränke bestimmt wird, degradiert sie zur Schemenhaftigkeit. Diese Helena ist eine ebenso uninteressante Person, wie die der ägyptischen Zauberin Aithra, die je nach Bedarf Vergessenheits- oder Erinnerungsgetränke kredenzt. Und der mit seiner untreuen Gattin nach Ägypten versetzte Menelaos ist und bleibt der eifersüchtige betrogene Ehegatte. Und daß die ganze Affäre in eine Familienszene ausläuft, macht sie nicht besser. Hermione, das Töchterlein aus glücklicher Zeit, ist das Pfand für das junge Glück der Wiedervereinten. — Über die Musik kann man sich noch kürzer fassen. Sie ist echter Strauß, zeigt die melodiöse Schwunghaftigkeit, die ihm eigen und untermalt immer treffsicher die Bühnenvorgänge. Indessen die Phantasie des Komponisten arbeitet doch nur mehr nachschaffend; es fehlt nicht an Selbstzitaten und banalen Wendungen. Auch erscheint an dieser Partitur bemerkenswert, daß sie die Herkunft der Straußschen Muse von der Liszt-Wagnerschen Richtung wieder in höherem Grade erkennen läßt. Tristanische Anklänge ergaben sich wohl als Auswirkungen der Zaubertränke Aithras.

Wie auf den Ausgang der Konzertzeit, hatten auch auf den der Opern-Spielzeit der Amerika-Urlaub Fritz Busch und seine kurz nach seiner Rückkehr erfolgte Erkrankung (Blinddarmentzündung) ihre Schatten geworfen. Statt, daß das Palmsonntagkonzert mit der „Neunten" überliefertermaßen den Abschluß der Sinfonie-Konzerte der Kapelle bedeutet hätte, folgte ihm ein vertagtes Konzert noch am 11. Mai. Was natürlich von den Abonnenten unliebsam vermerkt wurde. Und doch wäre diese Vertagung gar nicht nötig gewesen; denn Hermann Kutzschbach hätte das Konzert ebenso gut dirigieren können, wie er es dann und zuvor das Palmsonntag-Konzert dirigierte. In jenem Nachzügler-Konzert erlebte nun eine Neuschöpfung des hier lebenden Komponisten J. G. Mraczek ihre Uraufführung: „Szenen für Orchester", die sich „Variété" betiteln. Mraczek der diese Uraufführung selbst leitete, steht in diesem Werk noch völlig auf dem Boden der Programmusik und veranschaulicht dem Hörer in neun Orchester-Nummern eine Variété-Vorstellung unter stellenweiser Einbeziehung des vom Publikum gespendeten mehr oder minder starken Applauses (siehe Programmbuch). Wie er das tut, zeigt eine artistisch subtil gestaltende Kleinmeisterei, die freilich in der Rhythmik, Harmonik und sogar Orchestration bei aller angestrebten Vielgestaltigkeit etwas uniform wirkt. Vorangegangen waren auf dem noch von Busch entworfenen Programm vier Stücke aus „Tänzen und Arien aus dem 16. Jahrhundert, die Ottorino Respighi für Orchester bearbeitete und die sämtlich zuerst Bernardo Molinari (1919) in Rom und dann zum Teil Toscanini (1921) in New York aufgeführt hatte. Busch hatte die ganze Folge, aus der man die gedachte Auswahl geboten erhielt, im November 1927 in Carnegie Hall daselbst vorgeführt. Diesmal hörte man, wie gesagt, vier Stücke: ein

„Balletto" von Simone Molinari, eine Galliarda von Vincenzo Galilei (dem Vater des Astronomen), eine Vilanella und einen „Pazzo" mezzo e mascherata" (unbekannter Herkunft). Sämtlich reizvolle Nummern und von dem Bearbeiter mit jenem künstlerischen Geschmack der Neuzeit mundgerecht gemacht, den man nun einmal den romanischen Völkern nicht absprechen kann. O. Schmid.

Vesper in der Kreuzkirche

3. März. Werke von Heinr. Schütz (Psalm 130 [8st.], Motette, Kyrie, Gott heiliger Geist und „Also hat Gott" u. a.).
10. März. Werke von Max Reger (zwei 5st. Chorgesänge aus op. 138 u. a.), Gust. Schreck: „Basso ostinato" für Orgel, A. Mendelssohns Passionsgesang op. 90 Nr. 1.
17. März. Werke von J. S. Bach und Liszt.
24. März. Freskobaldi, G. O. Pitoni (1657—1743, Graduale „Christus factus est"), Durante, Monteverdi, Palestrina (Stabat mater).
Osterfest. Werke von J. S. Bach.
21. April. H. Schütz „Historia der Auferstehung Jesu Christi" (zum 1. Male).
5. Mai. Buxtehude (u. a. Solokantate „O Gottes Stadt" [zum 1. Male]), Pachelbel: „Vermahnung zum Lobe Christi" (Psalm-Motette 8st.), J. Ph. Krieger, Joh. Gottfr. Wagner: „Lob-Psalm" (8st.) und Jul. Joh. Weiland († 1663): Geistl. Konzert „Jauchzet Gott".
12. Mai. Werke von J. S. Bach, Homilius, Jul. Otto, Max Bruch u. a.
Pfingstfest. Werke von J. S. Bach.
19. Mai. Werke von William Dayas (1863—1903. Sonate für Orgel), Joh. Georg II. v. Sachsen (1613 bis 1680, Psalm 117), Jos. und Michael Haydn, z. T. in Bearb. von Prof. Otto Schmid.
9. Juni. Werke von Gumpelzhaimer, Gr. Aichinger („Adoramus" und „Gloria Patri" [10st.]), und am
23. Juni. J. Haydn: das neuentdeckte Requiem in C-Moll.

BADEN-BADEN. Das rege Musikleben Baden-Badens, das sein starkes Rückgrat in dem von GMD. Ernst Mehlich vorzüglich geleiteten städtischen Orchester hat, zeigt sich am besten in dem Bestreben, berühmte Künstler auf jeglichem Gebiet der Musik den Baden-Badener Konzerten zu verpflichten. Aus der reichen Fülle klangvoller Namen, die teils eigne Konzertabende veranstalteten, teils im Rahmen von Sinfoniekonzerten wirkten, seien genannt: die Violinvirtuosen Peter Catoire, Franz von Vecsey, Josef Szigeti, der Cellist Gregor Piatigorsky, der Pianist Richard Laugs und die Sänger Ria Ginster, Margarethe Olden-Mehlich, Antoni Kohmann, Magda Spiegel, Paul Bender. Von berühmten Kammermusikvereinigungen ist zu nennen das Pozniak-Trio, das Capet-Quartett und das Guarneri-Quartett. Von größeren Orchesterwerken kamen erstmalig zur Aufführung Ernst Tochs „Komödie für Orchester", Stravinskys „Feuervogel"-Suite, Pierre Maurice „Islandfischer", Korngolds Suite „Viel Lärm um Nichts" und Mahlers „Lied von der Erde". Ernst Mehlich, der nun bereits über ein Jahr das Musikleben Baden-Badens leitet, hat sich in dieser Zeit die große ungeteilte Sympathie des musikliebenden Baden-Badener Publikums und der in- und ausländischen Gäste zu erringen verstanden, indem er unermüdlich bestrebt war, die Konzertprogramme durch Werke klassischer Kunst verbunden mit wertvollen Neuerscheinungen künstlerisch anregend zu gestalten, sie außerdem aber durch Hinzuziehung bewährter solistischer Kräfte zu heben und zu beleben. Die ehrenvolle Berufung zu Gastspielkonzerten nach Warschau und Leningrad ist der beste Beweis dafür, daß Mehlich auch außerhalb Baden-Badens als tüchtiger Dirigent geschätzt wird.

Eine neue Ära für Baden-Baden als Musikstadt soll mit dem neu zu erbauenden „Sinfoniehaus" geschaffen werden, über das an anderer Stelle bereits berichtet wurde. Wirksamste Werbearbeit für das Projekt wurde im Monat Mai geleistet durch drei große Veranstaltungen. Das erste leitete Furtwängler, der mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Mozarts „G-Moll-Sinfonie", die „Leonoren-Ouvertüre Nr. 3" und die „Eroica" von Beethoven zu unerhörter Wirkung brachte. Das zweite Konzert wurde von dem Baden-Badener „städt. verstärkten Orchester" unter Mehlich bestritten mit der „Oberon-Ouvertüre" von Weber und der glänzend wiedergegebenen „Alpensinfonie" von Strauß, die hier zum erstenmal zu Gehör kam. Als Solist war Edwin Fischer gewonnen worden, der sich mit der genialen Wiedergabe des Es-Dur-Konzertes von Beethoven beispiellosen Triumph erspielte. In der dritten Werbeveranstaltung brachte die Berliner Singakademie unter der Leitung von Georg Schumann eine Aufführung der „H-Moll-Messe" unter solistischer Mitwirkung von Lotte Leonard (Sopran), Emmi Leisner (Alt), Antoni Kohmann (Tenor), Prof. Albert Fischer (Baß), Prof. Fritz Heitmann (Orgel). Sämtliche Veranstaltungen waren zugleich auch ein erfreulich finanzielles Ergebnis.

BAMBERG. Karl Schäfer, der in der hiesigen, künstlerisch ziemlich konservativ eingestellten Stadt als Pionier für die musikalische Moderne wirkt und wirbt, veranstaltete im historischen Böttinger Hause eine intime „Abendmusik", in der neben den reizvollen „7 Liedern" aus einem Frühling von Willi Gernsheim, einem jungen talentvollen Mannheimer, den etwas melancholischen „Stimmungsbildern aus der Jugend" für zwei Violinen von Stefan Frenkel und der sehr problematischen chinesischen Suite für Sopran und Cello von Hugo Herrmann, auch 3 einheimische Komponisten, teilweise in Uraufführungen zu Worte kamen. Von Lukas Böttcher kam eine Fantasie für Klarinette und Klavier zum Vortrag, deren Titel „einsamer Wanderer" schon die romantische Sphäre vermuten

läßt, deren Übertragung in eine gemäßigt moderne Tonsprache dem sympathischen Tonsetzer überzeugend gelungen ist. Die Uraufführung einer Serenade für Klarinette, Bratsche und Cello von Alfred Küffner interessierte in gleichem Maße durch straffe rhythmische Gestaltung wie durch vornehme Melodiebildung, die auf die Eigenart der einzelnen Instrumente gebührende Rücksicht nimmt. Einen sehr guten Eindruck hinterließen auch 2 Sätze für Violine und Klavier von Max Schmidtkonz, die in einer gut durchgearbeiteten Uraufführung von Ernst Schürer (Violine) und Karl Schäfer (Klavier) zu packender Wirkung gebracht wurden.

Der Abend darf als ein im ganzen gelungener Versuch betrachtet werden, zeitgenössisches Schaffen über die Brücke einer engeren Gemeinde in das musikalische Leben unserer Stadt einzuführen.

Eine recht wackere Erstaufführung der „Elektra" von R. Strauß am hiesigen Stadttheater hat wiederum bewiesen, daß eine gut geleitete Provinzbühne diesem schwierigen Bühnenwerk nicht aus dem Wege zu gehen braucht, wenn ein leitender künstlerischer Geist vorhanden ist, der auf den Kern der Sache zu dringen vermag. Die von künstlerischem Ernst getragene Regieauffassung Hans Fialas ließ kaum einen Wunsch übrig. Das bedeutend verstärkte Orchester unter der mitreißenden Führung von Direktor Paul Heller stand auf der Höhe seiner außergewöhnlichen Aufgabe. Kleine rhythmische Schwankungen und vorübergehende Klangtrübungen konnten die Gesamtleistung nicht wesentlich beeinflussen. Unter den Darstellern bot die Trägerin der Titelrolle Anna Schmitt eine überragende Leistung. Auch die Chrysothemis Hilda Singenstreu's sei noch als durchaus beachtlich erwähnt. Starker Beifall lohnte die gelungene künstlerische Tat. Franz Berthold.

BARMEN. Die von Franz von Hoeßlin geleitete Konzertgesellschaft hatte für den Winter 1927/28 ein reichhaltiges Programm aufgestellt. Maßgebend dabei war das Nationalitätenprinzip; die deutsche Musik kam zu kurz, indem nur verhältnismäßig wenige, zum Teil bekannte Werke zur Aufführung gelangten: Mendelssohns G-moll Klavierkonzert (von der einheimischen Künstlerin Frau Saatweber-Schlieper trefflich gespielt); ferner Werke von Weber, Strauß, Brahms, D'Albert, sowie Hauseggers pantheistische Natursinfonie, die eine Fülle von Geist enthält, aber oft gequält, bizarr klingt und deren Schlußchor für die Sänger recht undankbar ist. Wenig befriedigte der „Nordische Abend". Die Naturszene „Pan und Syrine" des dänischen Komponisten K. Nielsen ist ein breit ausgesponnenes, wenig Abwechslung bietendes Orchesterstück. Kaum originelle Züge enthält das hier uraufgeführte Konzert für Horn und Orchester von K. Atterberg. Mehr sprach die neuromantische A-moll-Sinfonie von J. Sibelius an.

Der Oratorien-Verein (Dirigent H. Inderau) nahm sich Mendelsohns' noch immer zugkräftigen „Elias an". Dankbare Aufnahme fand Pfitzners Werk „Von deutscher Seele", das sich auf moderner Harmonik aufbaut, rhythmische, metrische Gewaltsamkeiten vermeidet, den Text reich musikalisch illustriert und die Übergangssätze meisterhaft ausführt. Die hiesige Aufführung unter F. von Hoeßlin war frei von allen Schwankungen.

Das neue Wuppertaler Streichquartett (Herren: Bornemann, Goebel, Paasch, Grote) stellte sich in R. Schumanns Klavierquintett (Opus 44), dem Klaviertrio Opus 8 von J. Brahms verheißungsvoll vor. Ernst Grote spielte eine neue Cellosonate von K. Thomas, die allerlei hübsche Gedanken bietet, aber die stilistische Einheit noch vermissen läßt. In einer Fülle von Wohllaut und Schönheit vermittelte das Bandler-Quartett das A-moll Quartett von J. Brahns und das Forellenquintett von F. Schubert. Voller dynamischer Schönheiten spielten Cläre Hänisch und Ernst Unterstee-Voß Werke für 2 Klaviere von Mozart, Debussy, Brahms. Die farbenvolle Tiefe verschiedener Lieder von Schumann und A. Knab schöpfte Margarete Haude aus. Liedernach F. Nietzsche von K. Thomas fließen ohne Ruhepunkte einförmig dahin.

Die unbegleitete Vokalmusik findet durch mehrere Vereine liebevolle Pflege. Die musikalische Gesellschaft (Leiter A. Arnold) trug klangschön Chöre von Händel, Mozart, Mendelssohn, Bennet, Donati vor. 6—8stimmige Werke voll schlichter Größe und inniger Wärme von H. Schulz, S. Bachs Kantate „Nach dir, Herr, verlanget meine Seele", selten gehörte Arien von Tunder, Solokantaten von D. Buxtehude ließ, zum Teil als örtliche Erstaufführung, der Bach-Verein (Leiter G. Grote) erklingen. Musterhafte Darbietungen der prächtigen Bachschen Koloraturkantate „Jauchzet Gott in allen Landen" mit der alten Bach-Trompete, der Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" verdanken wir dem Madrigal-Verein (Leiterin: E. Potz). Mehrere große Männerchöre sangen musterhaft weltliche und geistliche Chöre aus älterer und neuerer Zeit. H. Oehlerking.

BARMEN-ELBERFELD. Die gemeinsame Oper unserer beiden Wupperstädte erfreut sich einer umsichtigen Leitung, die in den ersten Wintermonaten 1927/28 einen reichhaltigen Spielplan bot, der ältere und neuere Werke gleichmäßig berücksichtigte. Neu einstudiert hörten wir in feiner Abtönung unter umsichtiger Leitung des noch jugendlichen, einheimischen Kapellmeisters Alfred Schmidt Aubers Fra Diavolo, welcher sehr gefiel und oft wiederholt wurde. Dank geeigneter Rollenbesetzung sprach auch Kreutzers melodienreiches Nachtlager

von Granada an. Eine musterhafte Wiedergabe unter der Stabführung Franz von Hoeßlins erlebte Mozarts Figaros Hochzeit. Puccinis „Turandot“ dagegen strebt nach äußerem Glanz und Effekt, verletzt deutsches Empfinden, ist an Handlung ziemlich arm. Egon Wilden hatte prachtvolle Bühnenbilder gestellt. Wie in anderen Werken, so hatte Wolfram Humperdinck auch hier in der Spielleitung eine glückliche Hand. Operndirektor Fritz Mechlenburg besorgte feinfühlig die musikalische Leitung, wie er auch in Verdis Falstaff die ganze Köstlichkeit der musikalischen Schilderung meisterhaft hervortreten ließ. H. Tomatschek erschöpfte restlos die dankbare Titelrolle (Falstaff). Fliegender Holländer und Freischütz erfreuten sich einer Wiedergabe, die den gewohnten Durchschnitt weit überragte. H. Oehlerking.

BEUTHEN UND OBERSCHLESIEN. Der letzte Konzertwinter in Oberschlesien hatte insofern ein anderes Gesicht, als es verhältnismäßig wenig Solistenkonzerte gab. Dagegen blühte wieder recht erfreulich die heimische Musikpflege. — Von auswärtigen Orchestern besuchten uns das Berliner Philharmonische mit Emil Bohnke (†) (das auch im polnisch gewordenen Oberschlesien Konzerte gab) und das Schlesische Landesorchester unter Dohrn (das auch kleinere Orte aufsuchte, was ihm durch provinzielle Hilfe ermöglicht wurde). An Solisten hörten wir die ausgezeichnete Cembalistin Alice Ehlers, ferner Emanuel Feuermann, Paul Bender, Heinrich Schlusnus, den aufgehenden Stern am Pianistenhimmel Wladimir Horowitz, Willi Burmester, das Künstlerehepaar Josef Maria Pembaur. Richard Wetz, ein Sohn Oberschlesiens, gab in seiner Vaterstadt Gleiwitz ein Konzert mit eigenen Werken. — An bedeutenderen örtlichen Veranstaltungen seien erwähnt: das a cappella-Konzert des Beuthener Singvereins unter MD. Jaschke mit den fünf Gesängen des gleichfalls aus Oberschlesien stammenden Arnold Mendelssohn und den nicht minder anspruchsvollen „Fest- und Gedenksprüchen“ von Brahms. Der Gleiwitzer Musikverein unter Studienrat Mey gab eine eindrucksvolle Beethovenfeier, bei der Siegfried Ochs Teile aus der Missa solemnis dirigierte. Eine gleich vorzügliche Aufführung der Bachschen H-moll-Messe vermittelte MD. Kauf, Gleiwitz, mit dem dortigen Lehrergesangverein und der Chorvereinigung Königshütte, einer Sängergemeinschaft, der sich alle deutschen Sänger in dem polnisch gewordenen Königshütte angeschlossen haben. Auch die groß angelegte Schubertfeier der Singakademie Ratibor unter MD. Ottinger stand auf sehr beachtenswerter künstlerischer Höhe.

Das Oberschlesische Landestheater wurde erstmalig von Intendant Illing geleitet. Neben dessen hohen künstlerischen Qualitäten schätzten wir seine wirtschaftlich-organisatorischen Fähigkeiten, denn endlich ist unter ihm mit den beim hiesigen Theater chronischen Geldnöten Schluß gemacht worden. Wesentlich war die von ihm für nötig befundene Fusion von Oper und Operette, was für letztere deshalb von großem Vorteil war, da Opernkräfte mitverwendet werden konnten. Nur deshalb waren solch wertvolle Aufführungen möglich wie von „Orpheus in der Unterwelt“ und „Wiener Blut“. Das Zusammenarbeiten des musikalischen und des szenischen Leiters der Oper (Karl Friderich und Paul Schlenker) war ein überaus glückliches. Alle Hochachtung vor ihnen und dem übrigen Personal, wenn man bedenkt, daß insgesamt fünf Orte bespielt werden mußten (Beuthen — Gleiwitz — Hindenburg — Kattowitz — Königshütte), daß trotzdem zehn Opern herausgebracht werden konnten, und daß keine der Aufführungen auch nur den leisesten Eindruck von flüchtigem Einstudieren gegeben hatte. Leider verlieren wir jetzt Karl Friderich, dessen Arbeit bei der Oper wir zwei Jahre lang ebenso schätzen konnten wie seine Fähigkeit als Orchestererzieher, die er in selbständigen Sinfoniekonzerten (mit meist zeitgenössischer Musik) immer wieder zeigen konnte. — Dem Intendanten Illing, der zum Schluß der Spielzeit zum General-Intendanten ernannt worden ist, war hauptsächlich auch ein Gastspiel der Berliner Staatsoper (Mozarts „Figaro“) zu danken. Dieser Besuch wurde hier in Oberschlesien deshalb besonders gewürdigt, weil es wohl das erstemal war, daß diese erste preußische Opernbühne eine Gastvorstellung gegeben hatte. J. Reimann.

BOCHUM. In den Konzerten des verflossenen Winters führte Prof. Leopold Reichwein unter Mitwirkung hervorragender Solisten seine Kunstgemeinde von Bach bis zur Gegenwart und vermittelte nachhaltige Eindrücke. Von den Modernen stellte Reichwein vier Komponisten zur Diskussion: Schönberg, Emil Peeters, Honegger und Braunfels. Von Schönberg gab's die 1908 geschriebenen Orchesterstücke op. 8, die man bis auf das erste ohne jede seelische Reaktion hinnahm. Das Publikum quittierte mit ironischem Beifall. Emil Peeters, der Bochumer Schauspielkapellmeister, dirigierte sein letztes Werk: Präludium und Fuge (im Dezember durch Kleiber in Berlin uraufgeführt) selbst. Die früheren Werke des Komponisten waren, abgesehen von der Tanzsinfonie, gedanklich zu sehr belastet, als daß sie restlos überzeugt hätten. In seinem op. 12 hat aber Peeters den Weg zur blutvollen Gestaltung eines eigenen und reichen Innenlebens beschritten. Gründlich enttäuschte der so hoch gelobte Arthur Honegger mit seinem Konzertino für Klavier und Orchester, einem schlechten musikalischen Scherz, einer nichtssagenden Hühnerhofmusik, in dem das Klavier

nur eine untergeordnete Rolle spielt. Der Duisburger Heinz Eccarius spielte den Solopart. Zur Erholung gab's nachher die klassisch-romantische Phantasmagorie op. 34 von Walter Braunfels, der ein durchschlagender Erfolg beschieden war. Mozarts Champagnerlied wird hier geschickt variiert, sonst aber zeigt sich Braunfels stark von R. Strauß beeinflußt, zuweilen gefällt er sich auch in vergröbertem Mozartstil. — Die Spielzeit schloß mit einem gelungenen Bach-Konzert (Kantaten und Magnificat). Eine Überraschung bot der bisher hier unbekannte Wiener Bassist Josef Manowarda, dessen herrliches Organ und innerliche Darstellung entzückten. Als Solisten wirkten weiter mit Erica Hehemann, Hilde Ellger und Alfred Wilde. — Die Leistungen der Duisburger Oper (Intendant Dr. S. Schmitt) hatten erfreuliche Höhe, wie überhaupt festgestellt werden muß, daß die von Schmitt geleiteten Bühnen Bochum und Duisburg zu den besten von Westdeutschland gehören. Rud. Wardenbach.

BRAUNSCHWEIG. Uraufführungen im Landestheater. „Das Echo von Wilhelmstal" von Mikorey; „Die Rache des verschmähten Liebhabers" von Frd. Wilckens.

Die erlahmende Zugkraft der Kunst nach dem Erwachen der Natur und der täglich sich steigernden Reize der bräutlich geschmückten Erde bekämpft unser Intendant Ludwig Neubeck durch neue Überraschungen, so hält er den Besuch im Lenz auf winterlicher Höhe bis zum Schluß der Spielzeit. Mikorey, der erst im letzten Konzert der Landestheaterkapelle seine Sinfonie „Adria" zu erfolgreicher Aufführung brachte, nennt sein Werk Ballettoper, denn in ihr lebt die altfranzösische Kunst Lullys wieder auf, die als „Tafelmusik" sogar an den Höfen deutscher Duodezfürsten eifrig gepflegt wurde. Man verstand darunter eine kurze szenische Darstellung, die in allegorischer Tanzpantomime mit Orchesterbegleitung ausklang. Dem Vorbild gemäß beschränkt sich die Handlung auf das westfälische Königspaar von Napoleons Gnaden, nebst einigen Nebenpersonen. Jerôme sucht mit dem Namen seiner Gattin Katharine von Württemberg vergebens die Stelle des Schloßparkes mit dem berühmten neunfachen Echo. Gelegentlich eines Nachtfestes erhascht er eine Nymphe, deren Stelle im dunkeln Gedränge seine Frau übernimmt und ihn an ein lauschiges Plätzchen führt mit der Bitte, hier den bekannten Ruf ertönen zu lassen; sofort wiederholt er sich neunmal, wie ihn die witzige Gattin vorher mit ihrem Gefolge probiert hatte: so erlöst sie den „König Lustik" von der quälenden Pein. Die harmlose Geschichte in flüssigen Versen von Marg. Kannengießer behandelt der Komponist in leichtem Stil mit kleinem Orchester. In glänzender Instrumentation des 2. Aktes, der sinnbildlichen Darstellung eines ausgedehnten Balletts, findet er für Sehnsucht, Bitten, Hoffnung, Argwohn, Zweifel und Klagen sprechenden Ausdruck. Hier offenbart er in gewissenhafter Arbeit überlegene Bildung, vornehm-dramatischen Sinn. Der Erfolg war stürmisch und hielt auch in den Wiederholungen an, so daß die Oper nach den Ferien sofort wieder in den Spielplan aufgenommen wird. Der Oberspielleiter Max Haas, die Ballettmeisterin M. Gäbler, die Hauptdarsteller Marg. Maschmann und Marcel Wittrisch durften an den Ehrungen teilnehmen.

Dem Werk des Ballettdramaturgen Fr. Wilckens in Hannover ist anscheinend eine kürzere Lebensdauer beschieden. Der Schüler Franz Schrekers vertonte eine frivol-lüsterne bis zum Widerlichen gehende Geschichte des Kardinals Bandello, die Ernst Toller frei bearbeitet hatte. Nicht nur Ort und Zeit, sondern auch Einzelheiten der Handlung erinnern stark an P. Graeners „Don Juans letztes Abenteuer", der Grundgedanke beweist die Richtigkeit der Homöopathie „similia similibus", denn Frauen- und Männerlist halten sich die Wage, die Rechnung geht auf, alles endet friedlich. Abstoßend wirkt der hohn- und spottvolle Schluß. Der Schreker-Schüler schwört natürlich in verba magistri, folgt ihm aber nicht bis zum linken Flügel, sondern neigt mehr nach der sichern, gesunden Mitte, denn die rhythmischen und melodischen Jazzklänge wirken nicht aufdringlich, sondern erscheinen als Mittel zum Zweck. Zeitgemäß verwendet der Komponist nur Streichkörper, wenig Blech, Clavicembalo, Holzblas- und Schlaginstrumente. Zur Verzögerung der Handlung benutzt er nach Mascagnis Vorbild eine Suite zu Anfang des 2. Aktes und in demselben als Gipfelpunkte mehrere Tänze, Chöre und größere Ensemblesätze sind ausgeschaltet, breitere Melodien werden durch vorzüglich gearbeitete Kleinkunst ersetzt, die fast jeder Bewegung, jedem Worte folgt. Der Erfolg kam dem der ersten Oper nahe, am Schluß wurden die Führer Max Haas und Kapellmeister L. Leschetizky, die Hauptdarsteller und der Komponist immer wieder stürmisch gerufen. Ein besseres Textbuch verbürgt des letzteren hoffnungsfreudige Zukunft. Ernst Stier.

BREMEN. Aufsehen oder besser Aufhören erregende Ereignisse hat die zweite Hälfte des Konzertwinters nicht gebracht. In der Philharmonie wirkte sich Wendels vornehme Kunst in erster Linie in der Klassik aus (u. a. Brahms Requiem zum Gedächtnis der Uraufführung in Bremen vor 60 Jahren). Uraufführungen gab's hier nicht. Werke, die für Bremen Erstaufführungen waren, hatten die Feuerprobe mehr oder weniger günstig bereits in anderen Städten bestanden. Hindemith brachte seine Kammermusik Nr. 5 mit. Trotz seines vir-

tuosen Bratschenspiels zeigte sich seine Musik mehr „gekonnt" als „gemußt", „entgöttert", ohne Seele, klanglich vom Jenseits von Gut und Böse. Karl Nielsens, „Pan und Syrinx" ist äußerliche Programmusik mit Straußscher Farbengebung, aber amüsant und witzig. Ravels „Alborado del grecioso" machte einen wesentlich besseren Eindruck als s. Z. sein Walzer. Die 2. Sinfonie von Sibelius erzwang mehr Achtung als Wärme. Die hier noch unbekannte Konzertsuite für Violine und Orchester von Tanèjew gab Kulenkampff-Post Gelegenheit, seine Meisterschaft ins Feld zu führen. Er gehört zweifellos zu den besten Geigern germanischen Ursprungs, und das erfreut seine Vaterstadt Bremen insbesondere. Bachs Johannes- und Matthäus-Passion und die 9. Sinfonie von Beethoven bildeten den wohlgelungenen Abschluß der philharmon. Konzerte. — Die nach Weihnachten fortgesetzten Kammermusiken bestritten die trefflichen Wendlings- und Guarneris. Hier interessierten Ravels Quartett in F-Dur und Glières in A-Dur (beide erstmalig für Bremen). Klangliche Reize, geringe Größe der Erfindung ist ihr Kennzeichen. Zwiespältige Empfindungen erregte Hindemiths op. 22. Die „Union" hatte erstmalig für Bremen Lotte Lehmann zu Gaste geladen. Ihr prachtvoller Sopran glänzte in einigen bekannten Opernarien und allzu oft gebotenen Straußliedern; besonders eindringlich gestaltete sie die Arie der Heliane aus Korngolds Oper. Rehkempers Liederabend war künstlerisch hochstehend, auch Feuermanns Cellospiel und das Klavierspiel der Dorothea Braus hinterließen tiefen Eindruck. Köstlich war die Dresdner Bläservereinigung mit Theodor Blumer am Flügel. Sein Sextett, op. 45, ist ein glänzendes Werk und mußte wiederholt werden. Die Veranstaltungen des Künstlervereins sind nicht für die breite Masse berechnet, sondern für echtes, feines Kunstverständnis. Ein Brahmsabend mit selten zu hörenden Werken (Klarinettensonate F-Moll, Cellosonate F-Dur und Trio A-Moll) ließ die Herzen höher schlagen, zumal die Herren Grisch, Schertel und Woschnitzka vollendet spielten. Wenn Anni Quistorp Bacharien (mit Flöte) und „Lieder des Glücks" von Joseph Haas singt, dann „Seele sei vergnügt", „die Sorgen schweigen, alle Nöte irdischer Spur sich dem Ewigen neigen". Nicht weniger beglückend war Ruth Meisters Geigenspiel. Mit ihr vereinigte sich v. Bose am Klavier zu einer Vornehmheit und Klangschönheit atmenden, formvollendeten Sonate eigner Komposition und gestaltete sein op. 17 nebst Werken von Schumann und Chopin in feinsinnigster Weise. Als Künstler großer Innigkeit zeigte sich auch Oswin Keller, gleichzeitig beweisend, daß er auch ein hervorragender Klaviervirtuos ist (Liszt). Reizvoll war der Duettenabend von E. v. Stetten und Alfred Wilde, die nicht die große Straße zogen, sondern Pfade wandelten, die mit dem Auge wahrer Kunst gewählt und geschaut waren. —

An wertvollen Solistenkonzerten war die Zeit arm. In einem Orgelkonzerte bewies G. Ramin seine unbestreitbare Meisterschaft und der schöne Alt Charlotte Ramins sang sich in die Herzen der Hörer. Alexander Roediger war ein Klaviermeister großen Stils. — Die Fülle der Konzerte hiesiger Musikbeflissener erbrachte nicht allenthalben den Beweis innerer Notwendigkeit. Ausnahmen aber auch hier: Der Lehrergesangverein und der Domchor (beide unter Leitung Prof. Nößlers) dienten würdig der Kunst. Das Karfreitagskonzert mit Mozarts Requiem, Schuberts Tantum ergo und Bachs Kreuzstabkantate hatte tiefgehende Wirkung. Der Männerchor Teutonia unter Bokelmann glänzte durch Schönheit seines Materials und virtuose Gesangskunst. In der Martinikirche kamen Werke von Hoyer (Passacaglia und Doppelfuge F-Moll und die Sonate für Violine und Orgel durch Bergmann (Orgel) und Lina Schwartze (Vial) erstmalig zu Gehör. Es sind Werke großzügigen Inhalts und glänzender Form. Der Instrumentalverein brachte u. a. trefflich Schuberts „Tragische Sinfonie" (Dirigent B. Bullnig), während das Sinfonieorchester (Leitung Carl Gerbert) vier neue Werke Carl Schröders aus der Taufe hob. Es ist erstaunlich, was dieser 80jährige Meister an Schaffenskraft noch in sich birgt. Harmonisch kerngesund, jugendfrisch in der Erfindung und vornehm im Stil sind sein „Loblied des Lebens", op. 99, für Orchester und Solosopran, sein Cellokonzert mit Orchester", op. 96, die „Gesänge für Sopran mit Orchester". op. 102, und „Werden und Vergehen", Sinfonie-Ode für Orchester und gemischten Chor, op. 100. Die Lieder, vermittelt durch die hochmusikalische Käthe Plack-Borjes, fanden ebenso wie die andern Werke rauschenden Beifall.

Die Oper, die seit Jonnys kurzem Leben, nichts Neues brachte, legte Wert auf künstlerische Darstellung von Opern landläufigen Repertoirs; wertvolle Gäste erhöhten die Zugkraft und Kapellmeister Dammers Stabführung vollbrachte in Wagners Ring (mit Larsén-Todsen als Brünhilde) Höchstleistungen. Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Die zweite Hälfte der Opernspielzeit brachte eine Reihe interessanter Erstaufführungen. Als wertvolle Bereicherung des Spielplans buchen wir „Ariadne auf Naxos", diese geniale Mischung von opera seria und commedia dell'arte, deren feiner Humor in der Wiedergabe (Dr. Wolf dirigierte) recht gut herauskam. In den Frühjahrsfestspielen hörten wir die Oper sogar unter Strauß selbst und mit Pattiera als Bacchus, der freilich gegen die klassische Ariadne Sabine Offermanns abfiel. Ein altes Versprechen wurde endlich mit

der Aufführung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" erfüllt, einer wirklichen Volksoper, in der deutsches Volksleben, deutsches Märchen, deutsche Charaktere dichterisch und musikalisch verklärt werden. Um eine lobenswerte Wiedergabe machten sich GMD. Malata, Oberspielleiter Diener, Fritz Wolff (Hans Kraft), Marie Müller (Luise) und Correck (der Fremde) verdient. Eine sehr verspätete (deutsche) Uraufführung erlebte Glasunoffs graziöses Rokokoballett „Liebeslist", dessen melodische Musik sich in den bekannten alten Tanzformen bewegt, in den sinfonisch geführten Liebesszenen sich an Liszt und Wagner anlehnt. Gegen Ende der Spielzeit brachte man noch einen Einakter-Abend mit Puccinis „Gianni Schichi", Tochs „Prinzessin auf der Erbse" und Hindemiths „... hin und zurück..." Es war ein heiterer Abend, an dem alle Grade von Humor, Komik, Parodie, Satire und Ironie zu fröhlichem Wettstreit zusammenkamen. Der feine, flüssige Buffostil Puccinis, der das Glück hat, an alte Tradition anknüpfen zu können, sprach am meisten an. Aber auch Toch, der ausgesprochen moderne Melodiker und Vertreter eines kühnen Linearstils, hat den Lustspielton gut getroffen und versteht sich auf musikalische Karikatur. In Hindemiths übermütigem musikalischen Sketch kommt wieder die Vitalität dieses begabten Atonalikers hinreißend zum Ausdruck. Die von Dr. Wolf geleitete, von Diener witzig inszenierte Aufführung konnte sich sehen und hören lassen. — Die Frühjahrsfestspiele hatten ihren Gipfel in einer hochwertigen Aufführung von „Tristan und Isolde" mit Nanny Larsen-Todsen und Jacques Urlus. Zum Schluß gab es noch einen fünfabendigen Lortzing-Zyklus mit Dresdner Gästen (Willi Baader und Ludwig Ermold).

Auch im Konzertleben brachte das neue Jahr viel Bemerkenswertes; über einige Ur- und Erstaufführungen haben wir schon berichtet (Mayerhoffs „Belagerte Stadt", Ambrosius' „Faust"). In dem von der städt. Kapelle veranstalteten „Zyklus zeitgenössischer Meister" dirigierten Hausegger, Schumann und Schönberg eigene Werke. Hausegger bot die zum Teil noch unausgeglichene Tondichtung „Wieland der Schmied" und die bedeutend reifere „Natursinfonie", dazu noch drei „Hymnen an die Nacht", von denen wenigstens die erste und die dritte formal gelungene, ausdrucksstarke Vertonungen der tiefen Verse G. Kellers sind. Georg Schumann brachte liebenswürdige, heitere Musik von schlichter deutscher Empfindung, nämlich die Ouvertüre „Lebensfreude", die ihren Namen zu Recht trägt, und die „Variationen über ein lustiges Thema" („Ich hab' den ganzen Vormittag auf meiner Kneip' studiert"). Auch als feinsinniger Pianist wußte er mit seiner brahmsisch empfundenen Ballade G-Moll zu fesseln. Von Schönberg hatte man vorsichterweise zwei bekannte Frühwerke aufs Programm gesetzt: „Verklärte Nacht" und „Pelleas und Melisande". Im Rahmen der städt. Sinfoniekonzerte führte Kurt Striegler seine einsätzige Sinfonie C-Dur mit dem Schlußchor: „Das Lied vom geheiligten Sein" auf, das Werk eines melodie- und klangseligen Eklektikers, dem man großes satztechnisches Können und glänzende Formbeherrschung nachrühmen darf. Den Schlußchor und ein Gebet für Männerchor sang der „Orpheus" mit löblicher Sicherheit. Erwähnenswert sind ein Beethoven-Brahms-Abend und ein Schubert-Abend der Chemnitzer Volksbühne (Eduard Mörike mit den Dresdner Philharmonikern), während der Lehrergesangverein unter Seebohm außer der „Rhapsodie" eine Reihe viel zu selten gehörter Brahmschöre in sorgsamer Abtönung und klarer Nachzeichnung des Stimmengewebes sang. Der ehrlich strebende Sinfonie-Orchesterverein (Kapellmeister Werner) bescherte uns eine lobeswürdige Aufführung des Doppelkonzertes von Brahms durch Henri Marteau und Afrem Kinkulkin; Marteau geigte außerdem Mozarts unverwelkliches D-Dur-Konzert, Kinkulkin Marteaus weniger originelles, als außerordentlich schwieriges Cellokonzert.

Daß im Schubertjahr die Chöre sich auf das reiche Chorschaffen des Meisters besinnen, ist ein Gewinn. Von den vielen erfolgreichen Schubertabenden, an denen auch weniger Bekanntes ans Licht gezogen wurde, sei wenigstens die Aufführung der As-Dur-Messe durch Prof. Mayerhoff und die der Es-Dur-Messe durch Geilsdorf erwähnt, beides herrlichste Erlebnisse des Konzertwinters. Insbesondere die Karfreitags-Aufführung der As-Dur-Messe durch das glückliche Zusammenwirken aller Faktoren: der unvergleichlichen Einfühlungskunst Mayerhoffs, der vorbildlichen Schulung seines Jakobikirchenchors und des harmonisch zusammengestimmten Soloquartetts. Am selben Tag führte KMD. Stolz in der Lukaskirche Bachs Hohe Messe auf. Auch Beethovens größtes Messenwerk sollte nicht fehlen; der Lehrergesangverein (Erwin Seebohm) brachte eine zielsicher aufgebaute, im Polyphonen klare und klanglich wohlabgewogene Aufführung der Missa Solemnis zustande. E. Püschel.

DÜSSELDORF. Uraufführungen. Nach mancherlei musikalisches Leben weckenden Ereignissen des Konzertwinters, um die sich GMD. Hans Weisbach mit rühmenswertem Eifer und in irgendeiner Hinsicht stets positiv bemüht, bringt der „Musiksommer" noch drei bedeutsame Nachzügler, drei Festkonzerte aus Anlaß der großen Ausstellung „Deutsche Kunst Düsseldorf 1928". Bedeutsam als festliche Veranstaltungen, wenn die Ney mit genialem Schwung Brahms' gigantisches B-dur-Konzert spielt oder Fritz Kreislers Meistergeige unter seinen meisterlichen Händen Beetho-

vens Violinkonzert bis auf einige detonierende Erdenreste in unvergänglicher Schönheit erstehen läßt. Darüber hinaus reizten einige neue Werke, Uraufführungen für unsere Zeit, wenn man will, jedenfalls Entstaubungen nach jahrhundertelanger Vergessenheit. So ein Spätwerk des von seiner Generation ungemein hochgeschätzten, weit über Bach gesetzten Barockmeisters G. Ph. Telemann, das oratorische „Singegedicht" „Der Tag des Gerichts". Es entstand einst in großer stofflicher Breite und war mit allen guten musikalischen Fähigkeiten seines Schöpfers, aber auch mit zeitbedingten Vergänglichkeiten ausgestattet. Den notwendigen Reinigungsprozeß, seine auf dramatische Elemente bedachte Konzentration verdankt es dem Düsseldorfer Erhard Krieger. Gut ein Drittel merzte er aus, drängte das lebendige Wirksame zusammen und verhalf dem Werk so zu einem schönen äußeren Erfolg. Es spricht jetzt durch glänzende Chorstellen und affektreiche Rezitative ohne Frage an, macht aber neben manchen Dürren und Oberflächlichkeiten auch den Eindruck des Amputierten. Mit Zeitverfallenem scheint auch Zeitkolorit ausgeschieden zu sein. Man nahm das auferstandene Opus in der sehr guten Darbietung Weisbachs mit seinem frisch singenden Musikvereinschor recht beifällig auf. Else Dröll-Pfaff, Egbert Tobi, Herm. Schey waren tüchtige solistische Stützen. Großen Beifall fand auch eine ausgegrabene Haydn-Sinfonie, die in Pohls Verzeichnis die Nummer 35 führt und von Br. Victorinus Gries in handschriftlichen Stimmen aufgefunden und in Partitur gesetzt wurde. Sie ist bekannt, dürfte aber nach Haydns Lebzeiten nicht mehr erklungen sein. Ihre musikalischen Höhepunkte liegen im Schlußsatz. Schwach ist das Adagio con sordino, charakteristisch das erste Thema des Kopfsatzes, dessen dünne Durchführung auf eine jüngere oder mittlere Arbeit schließen läßt, jedenfalls kann sich das im Ganzen ansprechende, lebenskräftige Werk mit den reifen Spätschöpfungen nicht messen. Wie versteht aber Haydn mit wenigen Instrumenten — Streicher, je zwei Hörner, Oboen, Fagotte — geistvoll und durchsichtig klar zu musizieren! Weisbach mit dem angeregt und delikat musizierenden Orchester legte den Schlußsatz so geschliffen und spritzig hin, daß er da capo verlangt wurde. Adolf Busch, der Sinfoniker, kam mit Nr. 1 in e-moll zu Wort. Eine europäische Uraufführung, nachdem die „neue Welt" die erste Taufe vollzogen hatte, wie man hört, unter glücklichen Umständen. Auch hier nahm der Beifall fast stürmische Formen an, die als unmittelbare Reaktion der Werksenergien anzusehen, aber natürlich auch auf das Konto des hier ungemein beliebten Künstlers zu setzen sind. Busch, der schöpferische Mensch, steht ohne Frage in der gesunden und bewährten Tradition, stilistisch wie formal. Er geht keinen abseitigen Problemen nach — oder doch nur subjektiven — musiziert im sinfonischen Formtypus und sucht ohne Dogmatik seine drängenden Gestaltungskräfte mit ihm in Einklang zu bringen. Dem Ziel innerlich und äußerlich gerundeter Abwägung der Struktur steht wohl der langsame Satz am nächsten, obschon die lyrische Thematik das am wenigsten persönliche Gesicht zeigt. Dagegen geht der knapp hingewühlte, Scherzostelle vertretende dritte ohne Trio seine eigenen Wege. In ihm springt der triebhafte musikalische Quell am heftigsten. Ferner erreichen sinfonische Durcharbeitung, Umwandlung und Neubildung für einen sinfonischen Erstgeborenen schon bedeutsame Qualitäten. Auflockerung der Instrumentierung und reifere, kontrastreichere Ökonomie der formbildnerischen Architektur ist noch geboten. Jedenfalls spürt man aber den starken Atem eines musikantischen Temperaments. Weisbach setzte sich ganz ein, entfesselte mit wahlverwandtem Elan das impulsive Leben der Partitur. E. Suter

ERFURT. Durch Neuverpflichtungen für die Erfurter Bühne und Fortgang bewährter alter Kräfte hat sich der Stand der Oper leider merklich gesenkt. Daß die Operette dafür besser weggekommen ist, bedeutet nur einen schwachen Trost. So wird das Ensemble nach wie vor gestützt von älteren Kräften der Oper, während die neu für diese Spielzeit verpflichteten Künstler — bis auf die begabte jugendlich-dramatische Reichert-Winning — im wesentlichen versagten. Unter diesen Mißständen litt auch der Opernspielplan, der von allerlei schönen Versprechungen bisher nur wenig hielt. Von den Neueinstudierungen hielten nur Rigoletto und Butterfly etwas kritischeren Augen und Ohren stand. Daß Erfurt im Reigen der ehrgeizigen Jonny-Tänzer nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst. Denn um als Bühnenleiter gegen diese Modewelle anzukämpfen, bedarf es einer Charakterfestigkeit, die wir im „Neuen Deutschland" nicht so leicht aufbringen.

Von den Abenden der „Erfurter Konzertvereinigung" blieb eine Aufführung von Richard Wetz' Erster Sinfonie in bester Erinnerung. Der Komponist, der selbst dirigierte und der früher als Leiter des „Erfurter Musikvereins" so oft an dieser Stelle gestanden hat, wurde von dem begeisterten Hause mit warmer Herzlichkeit gefeiert. Den Eindruck der bei Hindemith üblichen Problematik hinterließ sein „Konzert für Bratsche" op. 36, 4, obwohl die Begabung des Komponisten für grotesken Witz im letzten Satz unverkennbar war und eine gewisse Publikumswirkung erzeugte. In den Konzerten des „Erfurter Männergesangvereins" hörten wir Wilhelm Rinkens' schwung- und kunstvolle „Suite für Männerchor". Der um das Kunst-

leben der Stadt so verdiente „Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor" setzte sich mit schönem Erfolg für wertvolle neue geistliche Chöre von Robert Hernried („Jesulein") und Werner Trenkner („Empor") ein. Das Proxsche Konservatorium feierte mit einem würdigen Klavierabend die Feier des 30jährigen Bestehens. Von heimischen konzertierenden Künstlern sind zu nennen: Ellinor v. Schenck (Gesang), Cläre v. Conta (Ges.), Bruno Laaß (Ges.), Franz Jung (Klavier), Walter Hansmann (Geige), Aug. Link (Cello), Otto Klinge (Geige). Mehrmals wurde das Auftreten auswärtiger Größen zu starken Erlebnissen. Neben solchen Stars wie Rehkemper, Knote, Rode, Ad. Busch bleibt in diesem Zusammenhang ein eindrucksvoller Liederabend zu erwähnen, den die Berliner Altistin Paula Werner-Jensen, von Oskar Springfeld meisterhaft begleitet, in einem Konzert der Volkshochschule veranstaltete.

Dr. Becker.

ESSEN. Zwei Ereignisse gaben dem Theater- und Konzertleben Essens eine besondere Schlußnote: Die Uraufführung von Händels Mucio Scaevola und das Schubertfest der Stadt Essen. Die Händelrenaissance hat mit der Neubelebung dieser von Dr. R. Steglich bearbeiteten Oper kein eigentliches Plus zu verzeichnen. Das Werk steht hinter Julius Cäsar, Rodelinde, Theodora ganz entschieden zurück, sowohl nach der textlichen, als auch nach der musikalisch-dramatischen Seite. Die einseitig starke Bevorzugung der Arie gegenüber dem dramatisch entwickelnden Rezitativ schafft zwischen beiden kein abgewogenes Verhältnis. Darüber können selbst die köstlichen Perlen starker Gefühlsausbreitung nicht hinwegtäuschen. Da zudem auch die Aufführung selbst nicht auf der erwarteten Höhe stand, war der Erfolg des Abends für Werk und Aufführende ein nicht gerade von Begeisterung getragener Beifall.

Die mit tänzerischen Intermezzos ausgeschmückte szenische Aufführung der Bachschen Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" fand im Anschluß daran ein für diese Probleme stark interessiertes Publikum.

Die Musikstadt Essen sang Schubert den in diesem Jahre fälligen Hymnus durch ein dreitägiges Schubertfest. Ob es Aufgabe einer solchen Veranstaltung ist, die Standardwerke Schubertscher Kunst erneut herauszustellen, erscheint mehr als fraglich. Schubert hat ja wohl noch andre Sinfonien als die H-Moll und C-Dur, auch wohl andre Kammermusik als das Forellenquintett geschrieben. Sicher gehören diese Werke zum Schönsten, was wir an Musik besitzen; aber an Festtagen kann man seinen Gästen schon ruhig einmal ein selteneres Gericht vorsetzen, vor allem dann, wenn Leute wie A. Busch, R. Serkin, K. Erb und M. Fiedler solche Delikatessen servieren. Das große Publikum war mit dem Menü zufrieden und feierte seine hier Ortsrecht besitzenden Lieblinge mit beispielloser Begeisterung, daß auch Schubert seine Freude haben konnte.

In dem Musikleben Essens ist eine grundlegende Änderung eingetreten. Der Essener Musikverein, der führende Faktor im hiesigen Musikleben, hat seine Eigenexistenz aufgegeben und sich mit der Stadt assoziiert. Die Konzerte, zukünftig an Zahl und Art anders zusammengestellt, werden unter städtischer Regie erfolgen, und der Musikverein verpflichtet sich zur Mitwirkung durch seinen Chor. Diese Musikehe bedeutet eine zufriedenstellende Bindung, wenn auch bedauert werden muß, daß eine durch fast 100jährige Kulturarbeit sich auszeichnende Vereinigung, durch Zeit und Umstände gezwungen, aus dem Essener Musikleben schwindet. Doch wird der Ruhm Essens auch weiterhin verbürgt sein; denn M. Fiedler, der einzige generallose Musikdirektor des Industriegebietes, schwingt auch weiter seinen Taktstock in gewohnter jugendlicher Frische.

W. Sch.

FRANKFURT A. M. Clemens Krauß verhalf im Museum Mahlers zweiter Sinfonie zu einer sehr gelungenen Aufführung. — Casellas „Scarlattiana" unterscheidet sich von Strawinskys „Pulcinella-Suite" vorteilhaft dadurch, daß Scarlattis Harmonik im großen ganzen von modernistischer Denaturierung verschont geblieben ist, obgleich das Kontrapunktische ruhig noch etwas sauberer gehalten sein dürfte. Immerhin wirkt die Komposition ansprechend und geschickt; es ist oft schwer, die Grenzlinie Scarlatti-Casella genau zu bestimmen. — Schuberts Sechste Sinfonie, ein Jugendwerk, das noch stark im Banne Mozarts steht, interessiert dennoch durch einige selbständige Züge und durch gewisse Holzbläserstellen, die „Oberon" vorzuahnen scheinen. — In Gregor Piatigorsky, der das reizende B-Dur-Konzert von Boccherini und die Soli in Straußens „Don Quixote" spielte, hatte man einen Violoncellisten sehr hohen Ranges zu bewundern. — Die warme Altstimme von Vera Janucopulos fand an den schummrig untermalten Rezitationen der Orchestergesänge von Ravel und Duparc kein sehr dankbares Betätigungsfeld; frischer wirkten zwei Lieder von Strawinsky: „Pastorale" und „Tilimbom", deren letzteres freilich wieder stark ins Derwischhafte fällt. Im selben Konzert konnte man endlich wieder einmal Hektor Berlioz begrüßen („Fee Mab" und „Römischer Karneval"), auf den man sich in Frankfurt kaum noch besinnt. — Der „Panathenäenzug" von Richard Strauß (Paul Wittgenstein), ist lediglich vom Standpunkt des technischen Problems aus zu würdigen. Im

Rahmen der Museums-Kammermusikabende gab's u. a. Werke alter Meister (Stamitz, Kuhnau usw.) auf alten Instrumenten, gespielt von Paul Hindemith (Viola d'amore), M. Franck (Gambe), Alice Ehlers (Cembalo); ferner gastierten „Die Böhmen" und das vortreffliche, leider ganz im Banne der „Moderne" stehende Amarquartett (Bartók, Hindemith!). — Ernst Wendel ließ in den Montagskonzerten Pergolesis reizendes F-Moll-Concertino hören. Hindemiths „Kammermusik Nr. 5" bot gewohnte Ohrenfolter; zwei Orchesterstücke von Frederick Delius: „Kukuksruf im Frühling" und „Sommernacht am Fluß", anspruchslose, etwas weichliche Musik, hatten nicht viel zu sagen; Alexanders von Hessen Klavierkonzert in Es-Moll (von Emma Lübbecke-Job technisch-sicher gemeistert) wandelt offenbar in den Spuren Liszts. — Sonderkonzerte gaben Hermann Scherchen (Kaminskis problematisches Concerto Grosso für Doppelorchester, Beethovens Große Fuge in Weingartners geschickter Bearbeitung für Streicher allein, Regers freundliche Serenade in G-Dur); ferner der hervorragend begabte Max Sinzheimer (Händels „Wassermusik", Pfitzners grüblerisches Klavierkonzert in Es-Dur (gespielt von Walter Rehberg), die famosen Berlioz-Variationen, op. 25 von Walter Braunfels). Als Gastdirigenten traten ferner auf Oskar von Pander (Bruckners „Romantische", Liszts „Totentanz") und der wenig bedeutende Nicolaus v. Leuchtenberg (Tschaikowskys „Pathétique", Stücke von Ljadow und Skrjabine). — In den Konzerten der „Frankfurter Kammermusikgemeinde" gaben Therese und Artur Schnabel mit ihrer reifen Kunst Schubert die Ehre. („Schwanengesang" u. a.). — Das Klinglerquartett konzertierte mit Reger, op. 118, und Brahms, op. 18; sehr unerfreuliche Dinge gab das Havemannquartett zu hören (Toch, op. 34; Duo für Violine und Klavier von Heinz Thiessen; Arnold Schönberg, op. 10). — Der Russische Staatschor unter M. Klimoff brachte Lieder aus Großrußland, Baschkirien, der Ukraine. — Im Festkonzert des „Frankfurter Liederkranzes" spielte Adolf Busch Bruchs g-Moll-Konzert für Violine unübertrefflich schön; von den Werken weiterer Mozart-Stipendiaten seien genannt: opus 62 von Hermann Zilcher: die Männerchöre „Grenzen der Menschheit" und „Beherzigung" (Goethe), vornehm und dankbar, und Tochs „Fanal" für Orchester und Orgel, op. 45, Sanskülottismus schlimmster Sorte! — Eigene Konzerte gaben u. a. Maria Proelß (Klavier), die ausgezeichnete Cellistin Judith Gyönggyössy, der sehr kultivierte Negerbariton Francis Mores, Corry Nera (Liederabend), Claudio Arrau, Altmeister Lamond, der wunderbare Edwin Fischer und Josef Pembaur. — Die Oper brachte Rezniceks ganz im Wagnerischen Kielwasser fahrenden „Ritter Blaubart"; ferner wohlgelungene Neueinstudierungen von „Zigeunerbaron" und „Così fan tutte" (Krauß, Dr. Wallerstein).

Dr. Hans Scholz.

HAMBURG. (Hundertjahrfeier der Philharmonischen Gesellschaft.) Eine Zeit der Musik- und Konzertkrisen wie die heutige muß den Blick doppelt freudig auf die festen Stützpunkte und Pole lenken, die mitberufen sind, das deutsche Musikleben zu tragen. Hamburg hat, im Gegensatz zu Leipzig, Frankfurt, ja weit kleineren Städten, verhältnismäßig spät eine Gesellschaft als Pflegerin großer, feststehender Konzerte erhalten, steht aber heute damit wie mit seinem Konzertorchester in allererster Reihe, trotzdem diese 100 Jahre, auf die wir heute zurückblicken, nicht gerade immer glücklich verlaufen sind. Mehr als einmal, so durch den Brand von Hamburg, die große Handelskrise, das Cholerajahr, durch kräftige Konkurrenz (Hans v. Bülow-Konzerte), durch Dirigentenkrisen schien der Bestand der Konzerte ernstlich gefährdet, doch gelang es immer wieder, das Schifflein flott zu machen und es glücklich durch die vielfachen Klippen der hundertjährigen Fahrt hindurchzusteuern. Begründet und jahrzehntelang geleitet wurden die Konzerte von dem um Hamburgs Musikleben hochverdienten Wilh. Grund; später standen Julius Stockhausen, J. v. Bernuth und der als „Linksgeiger" bekannte Richard Barth an der Spitze. Starke Unzufriedenheit mit der allzu konservativen Richtung, mit der Bevorzugung des Brahms-Joachim-Kreises durch diese Männer (während in den Bülow-Konzerten ein frischer Wind wehte), veranlaßte eine modernere Neueinstellung, mit der Max Fiedler an die Spitze der Konzerte kam. Ihm folgte alsbald Siegmund v. Hausegger, der mit sicherer Hand das Schifflein durch die Stürme der Kriegsjahre hindurchführte. Weniger glücklich fiel die Berufung seines Nachfolgers Gerhard v. Keußler aus, der nach kurzer Zeit sein Amt niederlegte. Seit 1922 leitet Dr. Karl Muck die Konzerte, der ihnen mit seinem großen künstlerischen Ruf, seinen bedeutenden Dirigenten- und Organisatorfähigkeiten zu erhöhtem Aufschwung, glänzenderem Ansehen und stärkster musikalischer Bedeutung verhalf. Seit 1860 besitzt die Gesellschaft ihr eigenes Konzertorchester, das Nikisch als eins der besten ihm bekannt gewordenen gerühmt hat und mit dem heute die vielseitigen musikalischen Aufgaben im Konzertleben Hamburgs durchgeführt werden. Musikfreudiger Opfersinn reichen Bürgertums schenkte die 1908 erbaute Musikhalle, eins der schönsten Konzertgebäude Europas, die der Gesellschaft für ihre Aufführungen zur Verfügung steht. Daß im Laufe der 100 Jahre alle Komponisten sowie alle Solisten von Ruf im Rahmen der Philharmonischen

Konzerte erschienen sind, versteht sich von selbst. Außer den Philharmonischen Konzerten bestreitet die Gesellschaft heute, von staatlicher Beihilfe gestützt, die Mittwochs-Sinfoniekonzerte (Eugen Papst), die Volkstümlichen Sonntags- und Freitags-Konzerte sowie zahlreiche Volkskonzerte.

Das Ereignis wurde, nachdem das hundertste Spieljahr mit Bruckners achter Sinfonie beschlossen worden war, mit drei glänzenden Festkonzerten gefeiert, deren erstes Hamburgs großem Sohne, Johannes Brahms (Tragische Ouvertüre, Alt-Rhapsodie mit Sigrid Onegin, I. Sinfonie) und deren zweites Beethoven gewidmet war (Leonore III. und Eroica, nebst dem von Kreisler gespielten Violinkonzert). Kommentar also überflüssig. Mehr Auseinandersetzung verlangt die im dritten Konzert von Eugen Papst gebrachte Mahlersche VIII. Sinfonie, die selten zu hörende „Symphonie der Tausend". Freilich ist das der Mahler nicht, den wir aus seinen anderen Sinfonien kennen und lieben; das riesige Werk, das sein ins Ungemessene strebendes Wollen zeigt, offenbart auch zugleich die Grenzen seiner Kraft. Das ungeheure Aufgebot verblüfft mehr, als daß es überwältigt. Von den Solisten sind Sabine Kalter, Lotte Leonard, Kammersänger Kraus obenan zu nennen. Jubel und reiche Ehrungen für die Dirigenten gaben der Festfreude lebendigsten Ausdruck. Möge sich also das zweite Jahrhundert unserer Philharmonie ebenso glücklich entwickeln, wie jetzt das erste schloß.

Bemerkenswertes aus den übrigen letzten Konzerten der Saison wäre nicht mehr anzuführen. Die Sinfoniekonzerte schlossen mit Beethovens Neunter —, immer noch der glücklichste Griff; denn diese sonst leider jetzt immer auffallend leeren Konzerte waren hier zu guter Letzt durch ein „Ausverkauft" gekrönt. Das Ganze ist sicher ein zu denken gebendes Symptom für die Gesinnung und den Musikbedarf des für diese Konzerte in Frage kommenden mittleren Publikums. Auch für die Brecherkonzerte scheint das Interesse sichtlich nachzulassen; das letzte war trotz Lamond sehr mäßig besucht, selbst der Name Onegin (im 3. Konzert) zieht kaum noch in gewohnter Weise. Die Ursache liegt doch wohl tiefer als in der stets zu einem gewissen Zeitpunkt eintretenden Konzertmüdigkeit, um so mehr als abschreckende Neuheiten nicht einmal auf dem Programm standen und als man von einem erheblichen Konzertangebot überhaupt nicht mehr reden kann. Nicht ein Zuviel, sondern eine gewisse Stagnation, ein Mangel an innerer Belebung scheint hier mit schuld zu sein (denn im Grunde hört man immer dasselbe, begegnet man immer denselben Erscheinungen); eine Anderthalb-Millionen-Stadt wie Groß-Hamburg sollte doch immerhin genug Musik verbrauchen können, um ein großzügiges Musikleben tragen zu können. Bertha Witt.

Altona. Die vor einem Vierteljahrhundert gegründeten städt. Volks- und Sinfoniekonzerte feierten ihr Jubiläum in 3 Festkonzerten, die ausschließlich ihrem verdienstvollen Gründer und Leiter, Prof. Felix Woyrsch, gewidmet waren. Der Name Woyrsch hat in der Musikwelt guten Klang; hinter ihm steht ein Tonmeister, der als fleißig und in der Stille Schaffender (die Opuszahl 70 ist neuerdings erreicht) die gemäßigten, an bewährte Traditionen anknüpfenden Wege einer ihren Mitteln und ihrem persönlichen Gepräge nach doch modern eingestellten Musik eingeschlagen hat. Obwohl sich in drei Konzerten nur eine knappe Übersicht über das reiche Schaffen des Tonmeisters vermitteln ließ, so wurde doch durch Berücksichtigung der verschiedenen von Woyrsch bevorzugten Musikgattungen ein immerhin ziemlich umfassendes Bild geboten. Dabei war sein sinfonisches Schaffen in den schon bekannten Sinfonien C-moll und C-dur und dem neusten Werk, einer Sinfonie in Es-moll op. 70, die bei dieser Gelegenheit ihre Uraufführung erlebte, vollständig zur Betrachtung gestellt. In den Sinfonien zeigt sich, wenn er mit der neuen Schöpfung auch fast ein wenig den Kurs auf Bruckner zu richten scheint, Brahms als der wesentliche künstlerische Stützpunkt; wo er ihn, wie jetzt in seiner dritten Sinfonie, verläßt, um, vielleicht im Hinblick auf zeitgemäßere Götter der Musik ein völlig eigenes sinfonisches Gepräge zu gewinnen, scheint er eher den Halt zu verlieren und etwas ins Uferlose, Unübersichtliche zu geraten. So fehlt dieser Sinfonie das, was namentlich die zweite so klar und wertvoll macht, und es scheint, als wenn für die großangelegte Form der Inhalt nicht ganz ausreichen wolle. — In seinen

3 Böcklin-Phantasien op. 53 zeigt sich der feinsinnige Umdeuter des sichtbar Geschauten in sinfonische Programmusik. Stärksten Eindruck hinterließ das Violinkonzert op. 50 (Skaldische Rhapsodie), wenn auch nicht zum wenigsten durch die vollendet großartige Wiedergabe, die Prof. Havemann ihm zuteil werden ließ.

Neben der rein instrumentalen wurde der Chormusik der Hauptteil der Konzerte eingeräumt. Woyrsch steht heute obenan in der Reihe der protestantischen Oratorienkomponisten; hier liegt die stärkste, von tiefer Religiosität getragene Seite seiner Begabung, und dementsprechend konnte man auch bei dieser Gelegenheit auf sein Hauptwerk dieser Art, das Mysterium „Da Jesus auf Erden ging", nicht verzichten. Die Wiederbegegnung mit dem hochbedeutsamen Werk, dem der prächtige Chor der Altonaer Singakademie und in Minna Ebel-Wilde, August Richter und Hans Reinmar ein gutes Solo-Trio zur Verfügung stand, war ein Hauptgewinn. Dasselbe gilt von der kurzen, prächtigen, in ihrem Aufschwung aus Grabesdüster ins Licht der „Vollendung" wundervoll wirkenden „Ode an den Tod" (nach Hölderlin) für Männerchor und Orchester, die man hier erstmalig hörte. Auch die Sapphische Ode an Aphrodite für Sopransolo (Eva Schlee-Hamburg), Frauenchor und Orchester ist in ihrer Mischung lichter Farben höchst anziehend, während die Ballade „Da lachte Schön-Sigrid" sich mehr in den allgemeinen, alltäglicheren Bahnen der Chorliteratur bewegt. Alles in allem aber waren diese drei festlichen Konzerte, die uns das Bild eines verdienstvollen und bedeutenden Musikers in umfassender Übersicht darboten, als ein erfreuliches und bedeutsames Ereignis zu werten. Das Hamburger Philharmonische Orchester bestritt den instrumentalen Teil in gewohnter Vollkommenheit. Bertha Witt.

KARLSRUHE. Eine glänzende Opernwiedergabe des Bad. Landestheaters verdient ein Wort der Anerkennung, zumal sie die gediegenen Dirigentenfähigkeiten des Kapellm. Rudolf Schwarz klar herausstellte: Hans Gáls Spiel mit Göttern und Menschen, die „heilige Ente", erlebte eine Aufführung, der man die wirkliche Sorgfalt der Vorbereitung im Orchester, auf der Bühne und im Solistenbereich von Anfang bis Ende abspürte. Ob das Werk als solches diese Hingabe in musikalischer und darstellerischer Verwirklichung verdiente, bleibe unerörtert; jedenfalls basiert die Musik Gáls ganz und gar auf Richard Strauß, nicht nur auf seiner allgemeinen Sprache, sondern fast beschränkt auf „Ariadne" und „Rosenkavalier". Doch — was Gál aus diesem Material gemacht hat, das hat in der Karlsruher Form ausgezeichnet gewirkt und hat wirkliches Leben angenommen, was ja heute auch etwas wert ist. Einige Längen im Vorspiel und im letzten Akt hätten amputiert werden müssen. Das große komplizierte Orchester betonte die Werte der Musik so, daß man über das Bedauern über so starke Abhängigkeiten immer wieder wegkam und über den tadelfrei funktionierenden Apparat sich freuen konnte; die Vorgänge auf der Bühne, dramatisch durchweg unterhaltsam und ohne Hast bewegt, wurden von Otto Krauß geschickt gelenkt, und die Solisten übertrafen sich, wie man sagt, selbst. In summa eine Aufführung, die sich auf der besten Großstadtbühne sehen und hören lassen dürfte, und der Komponist, mit Beifall überschüttet, darf für diesen Genuß, seine Musik so ausgewertet zu hören, dem Bad. Landestheater schon dankbar sein. Dr. K. Preisendanz.

KÖLN. Im Zeichen der Pressa hat Köln in Konzert und Oper einen Musiksommer von ungewöhnlichen Ausmaßen zu erwarten. Ein würdiges Vorspiel zu solch festlichem Musizieren bildete ein Abend der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, der sich in Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert auch als Pianist im Concertino betätigte. Freilich wird man über diese romantisch gefärbte, auffallend vom Cembaloklang abrückende Spielweise sehr anderer Meinung sein können. Ein starkes Erlebnis in der geschlossenen Zusammenfassung ihrer sinfonischen Kräfte war Schuberts H-Moll-Sinfonie und ein wuchtiger Ausklang Beethovens Fünfte. Überblickt man die Reihe der letzten Gürzenichkonzerte, so ist ihren Programmen eine erfreuliche Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens nachzurühmen. So machte Abendroth mit Arthur Willners etwas trockenem Streicherkonzert bekannt, mit der von Gieseking glänzend gespielten Partie von Casella, mit den stimmungsvollen Hymnischen Stunden von Baußnerns, dem gedrungenen Chant de joie von Honegger sowie mit Braunfels' Präludium und Fuge. Kaminski erregte mit einem Introitus und Hymnus sowie einem Magnifikat berechtigte Aufmerksamkeit. Kodalys Psalmus hungaricus erwies sich auch hier als ein führendes Werk neuerer Chorliteratur. Nicht ohne Widerspruch blieb das vom Komponisten selbst gespielte rhythmisch unbedingt fesselnde Klavierkonzert Bela Bartoks. Aus der Reihe der älteren Werke sei neben einer wohlgelungenen Aufführung des Verdischen Requiems eine verdienstvolle Wiederbelebung der Harold-Sinfonie von Berlioz genannt. Den vermehrten Stimmen, die sich diesmal gegen den stereotypen Abschluß der Gürzenichkonzerte Jahre hindurch mit der Matthäuspassion wenden, sei auch an dieser Stelle Recht gegeben. Manche Neuheiten, darunter Silhouetten des talentvollen B. Bettingen, wußten den bewährten Sinfoniekonzerten des viel beschäftigten städtischen Orchesters die alte Anziehungskraft zu erhalten.

Orchestermusik in ausgezeichneter Darbietung hörte man in den öffentlichen Konzerten des hiesigen Rundfunkorchesters, dessen begabter Dirigent W. Buschkötter es versteht, durch geschmackvolle, mit feiner Kennerschaft zusammengestellte Programme zu fesseln. Sollten diese Konzerte eine ständige Einrichtung werden — ihr bisheriger Erfolg reizt dazu —, so wäre das ohne weitere Inanspruchnahme des längst überlasteten städtischen Orchesters eine wertvolle Bereicherung des Kölner Musiklebens.

Der junge Konzertverein, der unter Hans Morschel jetzt auch über ein eigenes Orchester verfügt, wagte sich mit besserem Gelingen als im vorigen Jahr an die Neunte Sinfonie und setzte sich zuletzt in einem Abend für rheinische und dem Rheinland verbundene Komponisten ein (Franke, Trunk, Unger, Lemacher, Friedland, Schumann). Verdienstvoll wirken in der Stille die Hausmusikkonzerte des Konzertvereins weiter in bewußter Abkehr vom Konzertbetrieb.

Konzertmäßig genießt man erlesene Kammermusik bei der Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde. Hier machte man insbesondere die erfreuliche Bekanntschaft des durch sein Beethovenspiel mit Recht berühmten Pariser Capet-Quartetts. Ein Kammermusikzyklus des Prisca-Quartetts hatte das besondere Verdienst, diesen Winter der Kammermusik für Bläser wieder zu ihrem Recht verholfen zu haben. Zuletzt übte in diesem Rahmen Elly Ney als Pianistin in Schuberts Forellenquintett starke Anziehungskraft aus. Der Kammermusik galten mehrere von Lehrkräften der Rheinischen Musikschule veranstaltete Abende. Da kam auch die junge Generation zu Wort, mit stärksten Eindrücken Hans Lang in seiner erfindungsfrischen, humorvollen und formal schon so reifen Klarinettensonate.

Dem starken Solistenangebot schafft nach wie vor die Westdeutsche Konzertdirektion seine Nachfrage. So muß man sagen, denn die Nachfrage ist allenfalls bei den klangvollen Namen von vornherein da. Als bewährte Einrichtung bringen die Meisterkonzerte instrumentale und vokale Spitzenleistungen des Podiums. Von den sonstigen Solistenabenden haftet naturgemäß nur wenig auf längere Zeit in der Erinnerung; so ein Klavierabend Pembaurs oder etwa ein ganz der „einsamen Kunst" des Spiels auf der unbegleiteten Violine gewidmetes Programm von Katharina Bosch-Möckel. Eine Veranstaltung von stärkerer äußerer Resonanz muß noch erwähnt werden, zwei Konzerte des Russischen Staatschors, dessen zweites mit Proben russischer Kirchenmusik für weite Kreise den Reiz des gänzlich Unbekannten haben mochte.

In der Oper belebt man den Spielplan jetzt schon fleißig in Hinblick auf den für die Pressa geplanten historischen Zyklus. „Entführung" und „Cosi fan tutte", ferner Verdis „Othello", Aubers „Fra Diavolo", Debussys „Pelleas" und vor allem Pfitzners „Palestrina" wurden mit Sorgfalt neu einstudiert. Dazu — man möchte es kaum glauben, kennte man nicht seine unfehlbare Wirkung — Neßlers „Trompeter von Säkkingen". Die große Sensation sollte Kreneks „Jonny" bringen. Im Rahmen des bevorstehenden Opernzyklus wird man diese Sensation — vermutlich in nächster Nähe des „Palestrina" — bereits „historisch" würdigen können. Schließlich noch ein Wort über die Opernhauskonzerte, in denen Szenkar beste Tradition seines Vorgängers Klemperer aufnimmt. Sie brachten von Mahler die 5. Sinfonie und das „Lied von der Erde" und neben Schuberts C-Dur-Sinfonie und Schönbergs Verklärter Nacht erstmalig Strawinskys „Sacre du printemps", alles in der Darbietung ein Beweis für Szenkars feinnerviges Musikertum. Dr. Willi Kahl.

MAINZ. Das Stadttheater brachte Strawinskys „oratorische Oper" „Oedipus Rex" zur süddeutschen Erstaufführung. Umfangreiche Aufsätze, auch in der Presse der Nachbarstädte verbreitet, wiesen auf dieses „Ereignis" hin, und vor der Aufführung sprach Franz Willms sehr eingehend von der Bühne herab über Strawinsky. (Es wäre zu wünschen, daß auch deutschen Komponisten und Dramatikern solch liebevolle Behandlung, wie dieser in Paris lebende Russe, fänden!) Die Inszenierung durch den Intendanten Edgar Klitsch, die musikalische Leitung Paul Breisachs, die Leistungen der Solisten: Hans Hoefflin (Oedipus), Alberta Gorter (Jocaste), Frz. Larkens (Creon), Heinz Prybit (Tiresias) u. a., des Sprechers Schauspieler Hermann Gaupp, des Orchesters und der Chöre muß uneingeschränkte Anerkennung für Bewältigung ihrer anspruchsvollen Aufgaben ausgesprochen werden. Der Schluß des Strawinsky-Abends brachte die „Geschichte vom Soldaten" und mehrfachen Hervorruf aller Mitwirkenden. Doch dieser von den Darstellern erzielte Erfolg vermochte nicht darüber zu täuschen, daß die Handlung im Oedipus durch den „Sprecher", im Soldaten durch den „Erzähler" so stark durchschnitten wird, daß das Interesse an den Bühnenvorgängen erlahmte. J. L.

M.-GLADBACH. Der verheißungsvoll begonnene Konzertwinter brachte auch in seiner zweiten Hälfte reiche Aussaat vielartiger Musik in hochwertiger Darbietung. An der Spitze alles Gebotenen stand wohl die Aufführung von Honeggers „König David", dessen eindrucksvolle Umrisse GMD. Gelbke dank des famos disziplinierten Cäcilia-Chors und des trefflichen städt. Orchesters mit sicherem Einfühlungsvermögen nachzeichnete. Wüllner in der Rolle des Sprechers, Amalie Merz-Tunner, Emmi

Senf-Thiess und Paul Richter in den Gesangspartien verhalfen nicht zum wenigsten dem Werk zum vollen Erfolg. Als Erstaufführung erschien Schönbergs Kammer-Sinfonie, ein älteres Werk Stravinskys lernten wir in der witzigen, rhythmisch charakteristischen „Suite für kleines Orchester" kennen, die ebenso gefiel wie Malipieros feinsinnige „Impressioni dal vero". Zwei Schreker-Schüler: H. W. David und Paul Höffer traten mit einer Kammermusik op. 4 und einem Klavierkonzert als absolute Gegensätze hervor. Während Davids Musik das Ergebnis klügelnden Verstandes ist, offenbarte sich Höffer als impulsiv gestaltendes, neue Klangmöglichkeiten für das Klavier entdeckendes Talent, für das sich die junge Heida Hermanns mit erstaunlicher Reife einsetzte. Karl Kämpf kommt in seiner Suite „Hiawatha", deren Exotik sich einzig auf den Titel beschränkt, in breit schwelgendem Wohlklang allzusehr verflachtem Geschmack entgegen. Als besonders eindrucksvolle Aufführungen sind außerdem noch die von Strauß' „Till Eulenspiegel" und Bruckners IV. Sinfonie hervorzuheben. Als Solisten traten hervor Josef Szigeti mit dem geradezu unnachahmlich gespielten Beethovenschen Violinkonzert, Annemarie Lenzberg mit überlegen vorgetragenen Orchesterliedern von Mahler, Ilse Bernatz mit dem leider allzu häufig gespielten Cello-Konzert von Dvorak und W. Stollwerck mit einem Orgelkonzert von Händel. Nicht nur als überragende Chorleistung, sondern auch als Festkonzert zum 30jähr. Jubiläum Gelbkes gelangte die Aufführung von Händels bisher selten erklungener „Debora" zu besonderer Bedeutung. Der festliche Charakter wurde auch durch die Leistung des ausgezeichneten Solistenquartettes: Hermann Schey, Adelheid Armhold, Ilse Möller-Gerlach und W. Seydel gewahrt. Die Kammermusik war leider wieder nur mit einem einzigen, klassisch-romantischen Abend des Crefelder Peter-Quartettes vertreten, das sich in gepflegtem Zusammenspiel einen immer größer werdenden Hörerkreis zu verschaffen im Begriff ist. M. Bückmann.

OLDENBURG. Landesmusikdirektor Ladwig, der seit 4 Jahren das Musikleben Oldenburgs leitete, hat neben der Fortführung einer hier starken Tradition (Beethovenpflege) große Erziehungsarbeit für unser junges Musikschaffen geleistet. So war z. B. die Hindemithfeier des Vorjahres, die von Publikum und Presse mit größter Begeisterung aufgenommen wurde, ein Beispiel für das Interesse und das immer steigende Verständnis unserer nordischen Landeshauptstadt allen wertvollen neueren Erscheinungen gegenüber. Hier kurz das Wesentlichste aus den feinsinnig zusammengestellten Programmen: Neben dem stilsicheren Erfassen alter Meisterwerke (Händel, Bach, Beethoven, Bruckner) sind die hier schon besprochenen Aufführungen von Regers Sinfonietta und Goldschmidts Ouvertüre zu einer Kom. Oper zu nennen. Suters D-Moll-Sinfonie konnte trotz Ladwigs Bemühen um das Werk nur weniger herzliche Aufnahme finden. Schönbergs Kammersinfonie, die vor etwa 6 Jahren hier durchfiel, brachte es dank ihrer plastischen Wiedergabe zu einem schönen Erfolg. Mit besonderer Liebe nahm sich Ladwig der Streichermusik von Ludwig Weber an. Webers Weg ist eigen. Altniederländische Polyphonie erscheint als Vorbild. Strengster Aufbau der durch innere Verknüpfung der Themengruppen und ihrer Spannungsverhältnisse logisch bedingten und abgewogenen einsätzigen Musik schafft leichte Übersicht und Klarheit. Die Linien und ihre nach Kraft und Schwere wunderbar abgewogenen Bögen sprechen von der tief seelischen Struktur des Werkes. Dem nicht ohne weiteres eingängigen Werk wurde zum mindesten höchste und ernste Beachtung gezollt. Als Solisten wirkten in den Abonnementskonzerten bisher: Zoltan Szekely (Glasunow: Violinkonzert Opus 82, Ravel: La Tzigane), Max Pauer (Beethovenkonzert G-Dur und Solostücke), Hermann Diener-Heidelberg (Respighi Concerto Gregoriano) und als Mitglieder des Oldenburger Landesorchesters: Konzertmeister Volkmar Flecken (Violinkonzert E-Dur von Bach), Hans Kufferath (Cellokonzert von Tartini). — Eigene Konzerte veranstalteten: Franz Notholt, Franz von Vecsey, Eduard Zuckmayer (moderner Abend der „Vereinigung für junge Kunst"), Juan Manén, Guaneri-Quartett.

Ein starker Höhepunkt der Oper lag in der Aufführung der beiden Einakter „Meister Pedros Puppenspiel" von de Falla und „Gianni Schicchi" von Puccini. De Fallas Oper ist noch wenig bekannt. Ein an den jungen Strawinsky erinnerndes Kammerorchester und die leichte Instrumentation (viel Blech und Schlagzeug) stehen in völliger Einheit mit dem Vorwurf des Werkes. Ein „Spiel" im wahrsten Sinne des Wortes zieht vorüber — unbeschwert und ohne äußere dekorative Darstellung. Gerade die Einfachheit dieses Einakters verlangt nach der Hand eines modernen Regisseurs wie es Wolf Völker ist, eine außergewöhnliche und unschätzbare Kraft für Oldenburg. Er weiß jedem Werke sein eigenes Gesicht zu geben, weiß zu typisieren und charakteristisch zu färben. Aus der weiten Linie ragen hier als besonders wertvoll die Inszenierungen von Cornelius' „Barbier von Bagdad", „Figaro" und den beiden letztgenannten Einaktern heraus. Mittel und Möglichkeiten sind in bezug auf den Bewegungschor, die — nicht vorhandene — Tanzgruppe sehr gering. Ein starker Aufbauwille wird aber auf dem schon merkbaren Wege des Fortschrittes auch hier einen

möglichen Höhepunkt erreichen können. — Der musikalischen Darstellung muß fast durchweg ein günstiges Zeugnis ausgesprochen werden. In der musikalischen Leitung teilten sich Ladwig und Kapellmeister Willi Schweppe. Dr. F. U.

PASSAU. Die größte Orgel der Welt in dem alten Barockdom des „bayrischen Venedig", die gleichzeitig ein Denkmal bayr. Orgelbaukunst (Fa. Steinmeyer-Öttingen) und ein Kunstwerk ersten Ranges ist, mutet uns an wie ein Weltwunder der Antike. Das neue Riesenwerk ist fünfteilig. Neben der großen Hauptorgel auf der Empore befinden sich rechts und links die Epistel- und Evangelienorgel mit den alten Zinnpfeifen und Barockgehäuse. Seitwärts vom Hochaltar im Presbyterium steht der vierte Teil, die sog. Chororgel, die ihre Verwendung bei Vespern, Choralämtern, Maiandachten usw. findet. Auf dem Dachboden ist der 5. Teil, das Fernwerk (17 Register, vox humana und Glocken) eingebaut. Der Klang ertönt von oben herab durch das sog. „Himmelfahrtsloch". Mit Ausnahme der Evangelienorgel, die keinen eigenen Spieltisch besitzt, können die vier anderen Werke vom fünfmanualigen Spieltisch der Hauptorgel in verschieden beliebiger Zusammenstellung oder auch einzeln bedient werden. Das ganze Werk hat über 200 Register, ca. 16000 Pfeifen, von denen die größte aus Metall (Contraprincipalbaß-C) über 11 Meter Länge und einen Durchmesser von ca. 50 cm aufweist. 1572 Kontakte sind notwendig, um das Werk zu innervieren. Vom Spieltisch des Hauptwerkes aus, der ein Gewicht von 16 Ztr. haben soll, werden mit Hilfe von 528 km Draht die für den Uneingeweihten schier unübersehbaren Zahl von Registern, Tasten, Koppelungen, Hebeln, Pedale u. a. m. zum Gehorchen gebracht. Mit dem Pontifikalamt am Pfingstsonntag wurde in Anwesenheit einer andächtigen Menge und Fremden die Riesenorgel eingeweiht. Unter mächtigen Klängen eines „Ecce sacerdos" vom Salzburger Domkapellmeister Josef Messner zog, vom Domkapitel gefolgt, der Passauer Bischof Sigmund Felix ein und weihte nach einer Festpredigt mit segnender Hand die Orgel. Domkapellmeister Kühberger bewährte sich bei Anton Bruckners herrlicher Messe in D-Moll als kundiger Dirigent. Die Messe brauste gewaltig durch den Dom und hinterließ, durch einer würdigen Aufführung großen Eindruck.

Aus der Reihe der anderen musikalischen Darbietungen seien noch erwähnt: Renners „Tedeum", Regers bedeutendes Opus 135, b (gespielt von Pichler) und H. K. Schmids Sonate für Orgel und Violine. Am Montag kam noch u. a. die für den liturgischen Gottesdienst besonders geeignete, klangschöne und inspirierte „Missa in D" des Münchener bekannten Tonsetzers Gottfried Rüdinger zu Gehör. st.

WEIMAR. Die Erstaufführung der Oper „Gianni Schicchi" von G. Puccini war ein durchschlagender Erfolg. Schade, daß man dies Werk nicht schon früher hier hörte. Die Grundidee der Textvorlage ist in unsrer deutschen Literatur fast übereinstimmend mit der heiteren Erzählung „Das Testament" von Jeremias Gotthelf enthalten. Es ist verwunderlich, daß ein Italiener diesen köstlichen Spaß zu einer Oper verwandte; unsern deutschen Komponisten schien er wohl „nicht zeitgemäß"? Und schließlich: die Übersetzung ins Deutsche stört den literarisch-künstlerisch empfindenden Musiker immer wieder.

Mit einem wundervollen Beethoven-Abend beschloß das Reitz-Quartett seine Konzertreihe; das Weimar-Trio brachte in seinem letzten Abend Haydn, Mozart und Beethoven. Was wir an diesen zwei vorzüglichen Kammermusikgruppen haben, ist mit wenig Worten gesagt: sie sind für unsere Stadt „der ruhende Pol" in der Flucht der musikalischen Darbietungen. In den sonst gut gelungenen Sinfonie-Konzerten unsres Nationaltheater-Orchesters fehlte mir doch etwas mehr Schubert und H. Wolf. E. A. Molnar.

STUTTGART. Nero, Tragödie in vier Akten, Dichtung und Musik von Arrigo Boito; deutsche Bearbeitung von Ernst Lert. Deutsche Uraufführung.

Von Boito aus gesehen, ist dies Werk eine Sache persönlicher Tragik. Man weiß, wie lange er um die musikalische Gestaltung gerungen hat, daß er die Partitur unvollendet hinterließ. Es wäre wahre, wahrere Pietät gewesen, den Torso zu schonen, auf Ergänzung und Einrichtung (die Toscanini besorgte: es ist unbekannt, in welchem Maß) zu verzichten. Nicht nur die Musik, auch das Libretto berechtigte keineswegs zur posthumen Publikation. Selbstverständlich, daß das Buch Einzelschönheiten aufweist; so die unbedingt geschaute Eingangsszene des ersten Aktes, so die Szene im letzten Akt, in der Phanuel von Rubria Abschied nimmt. Das Ganze ist unmöglich. Ohne der Frage nähertreten zu wollen, ob eine dramatische, geschweige denn eine musikdramatische Bewältigung des Stoffs an sich denkbar sei: dieser Nero überzeugt nicht nur nicht, er langweilt und verstimmt. Die antiquarische Peinlichkeit gewisser Regieangaben bezeichnet vielleicht am genauesten die Grenzen von Boitos Kraft. Was er wollte, war eine Charakterstudie Neros auf dem Hintergrund breit angelegter Zeitschilderung (man darf vermuten, daß der deplazierte Titel „Tragödie" nicht von ihm herrührt); was er erreichte, ist archäologischer Film, schlechter Film: besonders die Figur der Asteria erhärtet dies Urteil. — Dazu die Musik. Sie wirkt am positiv-

sten, wo sie sich auf Andeutungen beschränkt. Der schon erwähnte Eingang des ersten Aktes mit den aus Stille und Ferne aufwehenden, dann wieder verhallenden Stimmen bietet ganz jene musikalische Ausweitung des Bühnenhorizonts, für die sich Busoni in seinem Faustvorwort einsetzt. Sonst: ängstlich durchgefilterter Verdi und Wagner; Bombast der großen Oper, aber auch er, mit Ausnahme weniger Momente, irgendwie zur Effektlosigkeit verdünnt. — Daß man das Werk in Italien aufführt, insbesondere im Freien, wo die Musik zur Untermalung mächtiger Schauwirkung wird, ist allenfalls verständlich. Eine deutsche Aufführung ist in keinem Sinne zu rechtfertigen; unsere Theater haben andere und ungleich dringendere Aufgaben. Bezeichnend für den Instinktmangel der hiesigen Opernleitung, daß sie sich berufen fühlte, dies negative Exempel zu statuieren. Die musikalische Wiedergabe, unter Leonhardt, war sauber, unterstrich jedoch die Mattheit und Blässe der Erfindung. Der Regie Stangenbergs, in nicht überall günstigen Bildern Cziosseks, fehlte die Faust zur Rechtfertigung des ungewöhnlichen Massenaufwands. Träger der Hauptpartien waren Windgassen (Nero), Weil (Simon Magus), Domgraf (Phanuel), Forbach (Asteria) und die neu gewonnene, durch ihren wohlgebildeten und warmen Mezzosopran erfreulich überraschende Ruth Warnström (Rubria). Herman Roth.

ZEITZ. Das Städtische Orchester trat im verflossenen Berichtsabschnitt mit zwei wohlvorbereiteten und gut ausgeführten Sinfoniekonzerten hervor, die die Beachtung weiterer Kreise fanden. Im 2. Sinfoniekonzert unter Leitung des jungen befähigten Kapellmeisters Karl Köhler trat als Solist der bekannte Leipziger Pianist Hans Grisch auf, welcher Mozarts Es-Dur-Variationen sowie Beethovens B-Dur-Konzert op. 19 mit technischer Sauberkeit und klardurchdachtem Vortrag zu Gehör brachte. Als respektable Orchesterleistungen waren die beiden Vorspiele „Heilige Linde" und „Schmied von Marienburg" von Siegfried Wagner zu bezeichnen, die den Beweis dafür erbrachten, daß wir im Städt. Orchester doch einen Instrumentalkörper besitzen, der unter straffer Leitung Bemerkenswertes zu bieten vermag. Dies zeigte sich in gleichem Maße auch im 3. von Hilmar Weber, einem Dirigenten des Leipziger Rundfunkorchesters, geleiteten Sinfoniekonzert, das als Höhepunkt Max Regers „Mozart-Variationen" brachte. Vor allem wußte die grandiose Schlußfuge durch exakten Aufbau und imposante Steigerungen zu überzeugen. Glanzpunkte unseres Musiklebens bildeten die 3. und 4. Aufführung des Konzertvereins. Im Havemann-Quartett aus Berlin lernten wir erstmalig eine Vereinigung von Rang kennen. Ein musikalisches Erlebnis besonderer Art bedeutete der Klavierabend (Schumann, Beethoven) von Walter Rehberg. Was dieser junge Künstler bot, war in der Tat außerordentlich; vor allen Dingen imponierte seine absolute technische und musikalisch-poetische Gestaltungsfähigkeit. — Die Weihnachtszeit brachte uns zwei Kirchenkonzerte der „Singakademie" und „Liedertafel", die mit wertvollen a cappella-Gesängen und Instrumentalvorträgen ausgefüllt waren und weihnachtliche Stimmung erweckten. Nicht unerwähnt möge noch ein vom Bühnenvolksbund veranstalteter Liederabend von Waldemar Staegemann (Dresden) bleiben, der Schuberts „Winterreise" zum Inhalt hatte und einen würdigen Auftakt zur Schubert-Jahrhundertfeier bildete.

Rudolf Winter.

ZWICKAU I. S. Das Gymnasium gedachte in einer besonderen Feier des Tages, an dem Robert Schumann vor 100 Jahren mit einem glänzenden Reifezeugnis die Schule verließ, um sich dann auf Wunsch seiner Mutter dem juristischen Studium, zunächst in Leipzig, zu widmen. Studienrat Dr. Mayer gab auf Grund von aus dem Schumannmuseum und dem Schularchiv entnommenen Dokumenten (Schularbeiten, Schulzeugnis, Programme z. B. die Abendunterhaltungen bei der Schule u. a.) ein treffendes Bild von „R. Sch. als Schüler und Abiturient". Daran schlossen sich Vorträge von frühen Liedern, eines Klaviersatzes, den der Schüler Sch. damals spielte (Konzert von Kalkbrenner), von literarischen Jugendarbeiten und auch seines Gedichtes „Tasso", mit dem sich Sch. bei der Abiturientenentlassung verabschiedet hatte u. a. Im Schumannmuseum ist im Anschlusse daran eine Sonderausstellung veranstaltet.

Ein großzügiges Orgelwerk: Fantasie, Passacaglia und Fuge über BACH von Joh. Engelmann-Zwickau fand bei seinen jetzt erfolgten Erstaufführungen durch den Leipziger Orgelmeister Karl Hoyer (Nikolaikirche in Leipzig und Lutherkirche in Zwickau) außerordentlich begeisterte Aufnahme. M. K.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bayrische Tonkünstlerwoche

München. Auch in diesem Jahre hatte der rührige Münchner Tonkünstlerverein unter der umsichtigen geistigen und künstlerischen Führung von Hermann W. von Waltershausen weder Opfer noch Mühen gescheut, um die im Münchner Konzertleben bereits zur stehenden Einrichtung gewordene Bayerische Tonkünstlerwoche durch-

zuführen, die dem begrüßenswerten Doppelziele dient, sowohl der jungen aufstrebenden Generation den dornenvollen Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern als auch ältere, von der Wogenbrandung des Modischen unverdientermaßen übertönte Meister nach Verdienst zu würdigen. Daß das Gebotene an diesen sieben, zum Teil mit recht langen Vortragsfolgen belasteten Abenden naturgemäß etwas ungleichwertig war und sich hart im Raume die Stile stießen und drängten, lag in der Natur der Veranstaltung, die in der Tat ein widerspruchsvolles Bild von der Zwiespältigkeit, dem Suchertum, vor allem aber auch, störte mitunter gleich eine modische Absichtlichkeit, von dem ehrlichen Wollen des zeitgenössischen Schaffens enthüllte. Ich muß mir versagen, alle Namen, die hier zu Worte kamen, unter Zugabe eines obligaten Epithetons zu erwähnen, beschränke mich vielmehr auf Nennung dessen, was mir besonders bedeutsam oder wertvoll erschien.

Sehr erfreulich war insbesondere die Auslese, die man auf dem Gebiete des Liedes treffen konnte. Zu den Vertretern des Neuromantizismus, wie Wilhelm Mauke und dem problematischeren, schwerblütigeren Siegfried Kallenberg, gesellten sich von der jüngeren Generation mit ausdrucksstarken, von echter Innerlichkeit und beachtenswerter Eigenpersönlichkeit durchbluteten Liedern Karl Marx, Wilhelm Matthes und Adolf Pfanner. Auch die Baritonlieder von Heinrich Schalit vermochten sich in der künstlerischen Nachbarschaft dieser drei hervorragenden Vertoner einigermaßen zu behaupten. Zu zyklischer Gestaltung stieß die uraufgeführte Partita op. 17 für Violine, Bariton und Klavier nach der Hermann Hesseschen Gedichtfolge „Der Geiger" von Hans Sachsse vor, in der die Wiederbelebung alter Formen deshalb mit Glück versucht wird, weil sich der Komponist nicht in epigonalen Bahnen bewegt, sondern den Mut zu persönlichem, diesmal sehr überzeugendem musikalischen Ausdruck gefunden hat. Eine Fülle reiner, von Herzen quellender und zu Herzen strömender Musik von volksliedhaftem Reize bietet die Liederserenade op. 61 von Heinrich Kaspar Schmid, ein einziges Schwelgen in romantisch farbenreicher Klanglichkeit, ungemein gekonnt zudem in ihrer technischen Struktur. Tiefen Eindruck hinterließ ferner die Kantate „Der Einsame an Gott" für Sopransolo, Bariton, Frauenchor, Streichorchester und Klavier von Philippine Schick (Uraufführung). Eine leidenschaftliche Intensität des Gefühls, die beinahe dramatisch akzentuierte Höhepunkte herausmeißelt, eint sich in diesem bedeutsamen Stücke mit überlegener Gestaltungsgabe, die sich bald an großen und größten Aufgaben versuchen dürfte.

Auf dem Felde der Instrumentalmusik ist zunächst die aus dem Wesen des Instruments heraus geschaffene, musikantisch lebensvolle und ganz und gar nicht erklügelte Cembalo-Suite von Otto Crusius herauszuheben, ein ungewöhnlich fesselndes, weil echtes Werk. Unentwegt auf den Bahnen des Neutönertums, aber im Formalen unbedingt gereift und gewachsen wandelt die Violinsonate op. 41 von Richard Zoellner, in polarem Gegensatz dazu steht die warm empfundene, edelgestaltete Cello-Sonate des feinen Desiré Thomassin. Ein gediegener Könner ist Paul Frankenburger, der sich mit einem Streichtrio in C-dur über seine beachtenswerten Fähigkeiten auswies; problematisch und allzu gewollt mutete das Streichtrio op. 13 von Hermann Kundigraber an. Reine Freude dagegen erlebte man bei Ludwig Webers (München) prachtvoller Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, einem voll Innerlichkeit und Beseligung erfüllten Stücke, deutsch in Ton wie Geist. Auch Fritz Kloppers „Konzert zu dreien" (für zwei Violinen und Viola) ließ aufhorchen. Von älteren Meistern steuerte hier Adolf Sandberger sein prächtiges Klaviertrio op. 20 und August Reuss sein op. 30, ein Meisterwerk der ganzen Gattung, bei. Eine Verheißung war Anton Rädlers zwar noch etwas tastendes, aber musikantisch lebhaft bewegtes und erregtes Streichquartett, eine Erfüllung das zwar nicht neutönerische, aber von echten musikalischen Gehalten erfüllte op. 58 von Roderich Mojsisovics. Auch Gerhard von Westermanns Streichquartett zeigte künstlerisches Eigengesicht. Etwas ungleich gibt sich das Klarinettenquintett von Franz von Hösslin, das sich am unmittelbarsten und überzeugendsten in dem derbhumorigen Scherze auslebt, während man die sichere Hand und die reiche Klangphantasie, die diesen wie auch den ersten Satz fügte, im letzten einigermaßen befremdet vermißt. Fließend in ihrem Melos, wenn auch nicht eben sonderlich eigenartig die Kammersinfonie von Joseph Suder, in welche die Tonkünstlerwoche ausklang.

Als Interpreten hatten sich (neben den Komponisten selbst) eine Reihe von Münchner Künstlern und Kammermusikvereinigungen in selbstloser Weise zur Verfügung gestellt, deren Namensnennung nur der mir zur Verfügung stehende Raum verbietet. Mögen sie also an dem in reichem Maße gespendeten Beifall und mehr noch an dem Bewußtsein, einer idealen Sache gedient zu haben, ihr Genüge finden! Dr. Wilhelm Zentner.

Das Erste Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover.

Hannover hat in den Tagen vom 16. bis 18. Juni eine musikalisch-kulturelle Kundgebung außerordentlicher, ja man muß sagen, bisher einziger Art erlebt: Das Erste deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest. Nicht allein die große Zahl der aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet hier zusam-

mengekommenen Sänger und Sängerinnen — nahezu 50000 — machte diese Bedeutung aus, auch nicht nur, daß ein Bund von rund 280000 singenden und 160000 unterstützenden Mitgliedern hinter ihnen steht. Zweierlei gab dem Fest viel mehr Bedeutung, als sich in bloßen Zahlen ausdrücken läßt:

Erstens: dieses Fest umspannte die Chormusik wie noch keines vor ihm. Nicht nur die eng umgrenzte des Männergesangs. Es stieg aus diesem auch in die umfassenderen Bezirke des gemischten Chors auf und damit erst recht ins Höhengebiet der Kunst zu den der Weltmusik angehörenden Werken der Großmeister. Daß sich die Volkschöre, die Frauen- und Männerstimmen in sich vereinigen, in der Arbeitersängerbewegung bei weitem stärker entwickelt haben als die Männerchöre — 1911 war im ganzen Bunde das Verhältnis von Männer- und Frauenstimmen 11:1, jetzt ist es $3^1/_2$:1! —, ermöglicht diese überaus fruchtbringende Ausweitung des Arbeitsgebiets.

Und zweitens: die Vereine des Arbeitersängerbundes können sich, indem sie an die Werke der Großmeister herangehen, nicht auf eine festgegründete Tradition stützen, die ihnen einen bequemen Rückhalt böte. Sie singen vielmehr aus dem frischen, idealistischen Drang heraus, sich mit diesen Werken ein umfassenderes, höheres Lebensgebiet zu gewinnen, in das ihre Mitglieder bisher kaum Zugang hatten. Indem aber der Arbeitersängerbund Hunderttausenden von Volksgenossen die Welt der Händel und Beethoven entdecken hilft, hilft er nicht damit an der Lösung einer Lebensfrage für die Nation: an dem Aufbau der geistigen Einheit, die bisher über das Allerelementarste hinaus nicht wirklich bestand, weil die Empfänglichen breiter Schichten tatsächlich mit den höchsten geistigen und künstlerischen Gütern des Nationalvermögens keine Berührung hatten?

Daß der Arbeitersängerbund nicht in die Luft baut, das zeigte der Idealismus, der so viele Festgäste nach Hannover führte, obwohl sie alle wirtschaftlich keineswegs so gestellt sind, daß sie sich eine Reise von Dortmund, Stuttgart, Chemnitz oder Breslau nach Hannover und den mehrtägigen Aufenthalt in der Feststadt ohne empfindliche Opfer gestatten könnten; das zeigten aber auch die Chorleistungen.

Es gab in den drei Tagen an Konzerten: ein Massenchorsingen im Hannoverschen Stadion, zwei von den Hannoveranern bestrittene Begrüßungskonzerte, neun große Chor-Orchester-Konzerte, zwanzig Chorkonzerte und vierzehn „Werbekonzerte" im Freien, auf geeigneten Plätzen des ganzen Stadtgebiets. Acht der Chor-Orchester-Konzerte waren den großen Meistern gewidmet: Händel (Salomo und Judas Makkabäus), Bach (Kantaten), Haydn (Die Jahreszeiten), Beethoven (Missa solemnis), Berlioz (Fausts Verdammung), Verdi (Requiem), Brahms (Rhapsodie, Schicksalslied, Nänie u. a.). Das Hannoversche Opernhausorchester, die Berliner Philharmoniker, das Berliner Sinfonie-Orchester, hervorragende Solisten waren zur Mitwirkung gewonnen, die Leistungen waren fast durchweg sehr achtbar, ja sie erhoben sich in einigen Konzerten zu besonderer Höhe, so in der Wiedergabe von „Fausts Verdammung" durch die Chorgruppe Berlin unter Leitung von Dr. Ernst Zander, von Verdis „Requiem" durch Westfälische Sänger unter Hans Salger. Vor allem aber war die Aufführung der Beethoven-Messe durch die Volks-Singakademie Mannheim unter Prof. Arnold Schattschneider mit den Philharmonikern und Lotte Leonard, Luise Débonte, Anton Kohmann und Albert Fischer als Solisten ein musikalisches Ereignis außerordentlichster Art. Wem Beethovensche Musik sich so verständlich macht, wie es hier offenbar wurde, der muß wahrhaftig — mit Beethovens eigenem Wort — „frei werden von dem, womit sich die andern schleppen".

Wieviel es sonst noch zu schleppen gibt, zeigte sich am deutlichsten in dem neunten Chor-Orchesterkonzert, das die Uraufführung zweier umfangreicher Tendenz-Chorwerke mit Orchester und Solisten brachte; das für Männerchor, Baßsolo, Rezitation und Orchester auf Sonette Joseph Winklers komponierte „Melodramatische Werk Eiserne Welt" von Knöchel — eine Folge von Stimmungsbildern aus dem niederrheinischen Industriegebiet, und das „Sinfonisch-symbolische Chorwerk für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester Arbeitsauferstehung", auf einen ursprünglich holländischen Text von Margot Vos komponiert von dem Holländer Isr. J. Olmann — eine Verherrlichung der Erlösungsaufgabe des Sozialismus —; der Wortführer des Musikausschusses des Sängerbundes, Dr. Alfred Guttmann, sagte selbst im Festbuche, daß das rein Künstlerische dieses Konzertes nicht mit dem der übrigen zu vergleichen sei. Hier sei ein „etwas" anderer Gesichtspunkt maßgebend gewesen: der der Weltanschauung. Nur seltsam, daß diese Tendenzmusik, die eine neue Welt heraufführen helfen will, nichts, aber auch gar nichts von den neuen musikalischen Kräften zeigte, die sich hier und da im Lande wirklich regen, daß sie vielmehr von der schlechten, langweiligen, schalen, allzu bürgerlichen Musik von vorgestern sich nur durch die Worte unterscheidet, zu denen sie gemacht ist. Hier ist etwas faul, oder doch noch unentwickelt. Von den großen Meistern, die zugleich große Menschen waren, wäre da über Weltanschauung und Kunst und deren wechselseitige Durchdringung manches zu lernen. Übrigens nicht nur für die Arbeiter-Sänger.

Gerade dieses Fest, dessen Hauptgewicht ent-

schieden auf die überparteilichen Werke der Großmeister gelegt war, bezeugte aber im ganzen, daß der Arbeiter-Sängerbund unter verantwortungsbewußter, zielstrebiger künstlerischer Leitung bereits mit schönen Erfolgen an dieser idealistischen Aufgabe arbeitet. Er hat sich hiermit als eine der wertvollsten, zukunftreichsten Kräfte erwiesen, die im heutigen deutschen Musikleben wirksam sind.

Dr. Rudolf Steglich.

97. Niederrheinisches Musikfest zu Köln.

Über 20 mehrtägige Musikfeste fanden und finden noch in diesen Monaten in Deutschland und Österreich statt. Grund genug, gegen dieses ausgedehnte Festefeiern einigermaßen mißtrauisch zu werden und namentlich da, wo diese Feste auf langer Tradition beruhen, die Frage aufzuwerfen: Sind das noch „Feste" wie einst, die dem Alltag des Musikbetriebs gegenüber etwas Einmaliges, Außerordentliches bedeuten, das im Lauf eines Konzertwinters nicht zustande kommen könnte? In dieser glanzvollen äußeren Aufmachung gewiß nicht, wird man in Erinnerung an das verflossene Kölner Musikfest, das 97. niederrheinische, antworten, wenngleich es hier schon nicht ganz leicht war, in diesem auch gesellschaftlich höchst betriebsamen „Pressa"-Sommer einen eigenen und auffallenden Glanzpunkt mit einem Musikfest zu schaffen. Immerhin ist nach außen hin alles gelungen, was zu leisten war. Und nun das innere Ergebnis, der ideelle musikfestliche Gewinn (der finanzielle war übrigens möglicherweise nicht wie sonst, sieht man vom einzig voll besuchten 3. Tag ab). Die Qualität der Darbietungen beim städtischen Orchester und beim verstärkten Chor der Konzertgesellschaft hielt sich unter Abendroths bewährter Leitung auf musikfestlicher Höhe, wenngleich solche Leistungen auch im Rahmen eines Konzertwinters mit unseren Kräften möglich sind und oft genug auch erreicht werden. Von den Programmen hat das des zweiten Tages seinen Platz auf einem Musikfest verdient. Berlioz' Fausts Verdammnis war tatsächlich ein Ereignis, das man sich in Köln mehr als ein Vierteljahrhundert hindurch vergeblich herbeigesehnt hatte. In der packenden Aufführung als Solisten Dusolina Gianini, Karl Erb, H. Nissen und W. Fenten, ein hervorragendes Ensemble. So sinnvoll die Zusammenstellung des Werkes mit Wagners Faustouvertüre, so stillos bunt die anderen Programme, stillos vor allem durch die geforderte Rücksichtnahme auf die auftretenden Solisten. Am ersten Tag war es die Gianini, deren veredelte Gesangskunst (auffallend gut die deutsche Aussprache) nach Gebühr gefeiert wurde, am letzten Fr. Kreisler, der der großen Messehalle zulieb Tartinis Teufelstrillersonate mit Streichquartett spielte und mit Beethovens Konzert genügend durchblicken ließ, daß er nicht zu den Geigern von überragendem innerem Format gehört. Immerhin soll dieser Solist die Veranstalter ein Honorar von 2000 Dollar für Konzert und Generalprobe gekostet haben! (Kommentar überflüssig.) Halten wir sonst noch in den Programmen Umschau, so ist eine einzige Neuheit zu verzeichnen, L. Janačeks frische und gleich im Klangbild des Anfangs so erquickende Sinfonietta. Gern gedenkt man auch einer eindrucksvollen Aufführung von Bruckners 5. Sinfonie. Der Chor kam außerhalb des Berliozschen Werkes noch mit einem Bachschen Kantatenfragment und Händels Anthem „Zadok der Priester" zu seinem angestammten musikfestlichen Recht. Strauß' Don Juan und Schuberts C-Dur-Sinfonie hätten am ehesten Werken Platz machen können, die nicht wie sie zum eisernen Bestand des Alltagmusiklebens gehören. Nicht äußerer Glanz, der Geist vielmehr ist es auch hier, der eine Musiktradition auf die Dauer lebendig erhält. Was ein Musikfest früheren Generationen innerlich bedeutete, möge ein drastisches Wort des Bonner Philologen Fr. Heimsoeth beweisen, dessen Verdienste um das rheinische Musikleben ich soeben an anderer Stelle gewürdigt habe (Gregoriusblatt Jg. 52, H. 5/6, S. 87, 1928): „Wir wollen zu Pfingsten ... musikalisch eingesalzen und eingepökelt werden, daß wir jeder nach seinem Wohnort versandt, uns wenigstens ein halbes Jahr, bis zum Winter, in der echt musikalischen Stimmung frisch erhalten." Einem Bonner konnte das vor 80 Jahren leicht gelingen. Kein atemraubender Musikbetrieb wie heute konnte seine musikfestlich gehobene Stimmung so bald zerstören. Man stelle sich aber vor, wieviel anregende und „konservierende" Kraft ein Musikfest der Gegenwart ausstrahlen müßte, um nur einen bescheidenen Teil jenes ideellen Erfolges beim einzelnen Besucher und schließlich bei der Gesamtheit zu verwirklichen.

Willi Kahl.

Das 20. Schles. Musikfest in Görlitz (1—3. Juni).

Die hohen Erwartungen wurden übertroffen. Die Beteiligung von Chören aus der ganzen Provinz gab dem Fest einen weit über das Lokale hinausgehenden Charakter. Das Philharmonische Orchester mit Furtwängler setzte hier seine Triumphreise fort. Höchste Erfüllung in der Gestaltung, im Klanglichen und im Ausdruck wurde in Bruckners 7. geboten. Bekannt ist Furtwänglers Interpretationskunst an Beethovenwerken, die hier mit der 2. Leonorenouvertüre vertreten waren. Daß dem Farbigen des Don Juan von Strauß durch die imponierenden Bläser vollauf Genüge getan wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Mehr das Klassische als das Romantische betonte Furtwängler in der C-Dur-Sinfonie von Schubert. Führend war Furt-

wängler auch im Doppelkonzert von Brahms, mit dem Flesch und Piatigorsky in verinnerlichter Weise unauslöschbare Erlebnisse schufen. Schnabel hatte mit dem Mozartschen G-Dur-Klavierkonzert leichte Arbeit, durch sein liebenswürdiges Spiel Aller Gunst zu erringen. — Der über 600 Sänger starke Chor sang unter Prof. Dr. Georg Dohrn, Breslau — nach mehreren Jahrzehnten wieder ein schlesischer Dirigent der schlesischen Musikfeste — die H-Moll-Messe. Stark gefühlsmäßig interpretiert, einige Male etwas überhastet, hin und wieder sehr gute Kleinarbeit, stets erlebnisreich. Der Chor verständlicherweise — da aus 7 Städten und 12 Vereinen zusammengesetzt — nicht immer mit der letzten Geschlossenheit, doch in der Klangfülle schönheitsstrahlend. Von den Solisten vermochte nur Frieda Dierolf durch die satte, echten Altcharakter tragende Stimme restlos zu gefallen. Mia Peltenberg (Sopran) brachte keine große Festleistung. Ein völliger Versager war der Tenor August Richter. Die ungünstige Baßpartie wurde von Hermann Schey ansprechend wenn auch ohne sonderlich starken Nachhall gesungen. An der Orgel saß der Breslauer Oberorganist Otto Burkert, dem für sein klares Spiel der Bachschen Toccata Anerkennung gebührt Die Cembalo-Partie spielte Dr. Ernst Wolf sicher und gewandt. Der Görlitzer Kapellmeister Fritz Ritter hatte den Görlitzer Stammchor so weit vorbereitet, daß dem Festdirigenten die wesentlichste Arbeit abgenommen war. Da er auch sonst zum Gelingen des Festes auf den verschiedensten Gebieten unermüdlich tätig war, gebührt ihm Dank. Mit dem Händelschen „Hallelujah" schloß unter Furtwänglers Leitung das bejubelte Fest, das leider seinen Begründer, den 1926 verstorbenen Grafen Hochberg. diesmal nicht mehr unter den Gästen sah. W. S.

Heidelberger Musikfest.

Das 3. Heidelberger Musikfest ist an Geschlossenheit des Programmaufbaus von seinen beiden Vorgängern übertroffen worden, nicht aber in Intensität des Eindrucks, den Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern hinterlassen hat. Hat in den früheren Jahren Furtwängler auf dem prachtvollen Instrument der Philharmoniker meisterlich musiziert, so ist heute bei diesen beiden Partnern der musikalische Idealzustand erreicht, der alle hundert Jahre vielleicht nur einmal vorkommt: das Eins-Sein im Wollen, Können und Ausüben. An drei Abenden hat uns Furtwängler über Schubert, Haydn, Bach, Bruckner und Richard Strauß zu Mozart und Beethoven geführt, hat uns mit der erfühlten Wiedergabe der „Unvollendeten" und der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert beglückt, uns mit dem Klangrausch Brucknerscher Romantik (7. Sinfonie) beschenkt, uns mit transparenter Klarheit Richard Straußens „Till Eulenspiegel" aufgezeigt und mit Beethovens „Eroica" erschüttert. Begreiflich, daß der dankbare Beifall ekstatische Formen annahm, an dem neben dem Dirigenten und dem gesamten Orchester vor allem auch Gregor Piatigorsky, der glänzende Cellist (Haydns D-Dur-Konzert) teil hatte. J. K.

Vom 21.—26. Juni fand in Essen der 2. Deutsche Tänzerkongreß und Tanzfestspiele statt. Die Essener Zeitschrift „Der Scheinwerfer" hat aus diesem Anlaß eine interessante Tanz-Sondernummer herausgegeben.

Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928" (früher „Donaueschinger Kammermusikaufführungen") findet vom 13.—15. Juli statt und umfaßt zwei Konzerte, die neue Möglichkeiten auf dem Gebiet der Orgel (in Werken von Fidelio Finke, Hans Humpert, Ernst Pepping, Philipp Jarnach) und der Kammerkantate zeigen wollen (Solo- und Chorkantaten mit Kammerorchester von Ernst Roters: „Reisebriefe eines Artisten"; Hugo Herrmann: „Galgenlieder"; Darius Milhaud: „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes"; J. M. Hauer: „Wandlungen"). Das Programm bringt ferner eine Experimentalvorführung „Film und Musik" und einen Abend mit Kammeropern („Saul" von Hermann Reutter, „Tuba mirum . . ." von Gustav Kneip, „In zehn Minuten" von Walter Gronostay, „Der Held" von Alexander Mossolow). Künstlerische Leitung: Heinrich Burkard, Josef Haas, Paul Hindemith.

In Verbindung mit der „Deutschen Kammermusik" findet vom 9.—15. Juli in Baden-Lichtental eine Tagung „Deutsche Jugendmusik" der Musikantengilde unter Leitung von Fritz Jöde statt.

Die Stadt Innsbruck plant ab 1929 Sommerfestspiele zu veranstalten. Als Festwerk für nächstes Jahr ist Emil Petschnigs tyrolische Festoper in 3 Aufzügen mit Vor- und Nachspiel „Die verheißene Zeit" vorgesehen. Eine konzertmäßige Vorführung von Teilen dieses Werkes vor geladenen Gästen hinterließ starken Eindruck.

Auch in Flensburg fand, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge, vom 6.—8. Mai ein 3tägiges Regerfest unter Leitung des städt. MD Kurt Barth statt. Prof. Havemann und Frau Kwast-Hodapp spielten das Violin- und Klavierkonzert. Das 3tägige Programm umfaßte Kammermusik, (Werke: Klarinettensonate, Lieder, Quartett); Kirchenmusik (Orgelwerke, Lieder, 100. Psalm), 2 Sinfoniekonzerte mit Sinfonietta, Lustspielouverture und Hillervariationen.

Auch dieses Jahr findet in Bad Mergentheim wieder eine Beethoven-Musikwoche (11.—15. Juli) statt. Mitwirkende: das Kurorchester unter Dr. Julius Maurer, ferner Conrad Ansorge und das Wendling-Quartett.

In Lötzen i. Ostpr., einer Stadt von nur 12000 Einwohnern, fand ein Masurisches Musikfest statt. Im Mittelpunkt des Festes stand eine, wie die Ostpreuß. Zeitung, Königsberg, schreibt, ganz hervorragend schöne Wiedergabe des Deutschen Requiems von Brahms. Als Veranstalter zeichnete der Lötzener Sängerverein unter Rektor M. Schinskat. Mitwirkende waren: eine Bataillonskapelle, die Sänger Dr. Erwin Roß, Mia Neusitzer-Thoenissen und feingebildete Musikliebhaber.

Das diesjährige, dreitägige Sondershausener Musikfest fand Ende Mai statt. Das erste Festkonzert war Schubert gewidmet, das zweite dem Schaffen des hochverdienten Gründers der Sondershausener Musikhochschule, dem fast 80jährigen Carl Schröder, der noch selbst von Bremen zur Leitung seiner Werke (Sinfonie op. 97, Sinfonie-Ode mit gem. Chor op. 100, Konzert für Violoncell op. 96, „Loblied des Lebens" für Orchester und Sopransolo op. 99 und drei Gesänge für Sopran und Orchester op. 102) herbeigeeilt war. Das dritte, wie das erste Konzert von Corbach geleitet, brachte in bunter Reihenfolge Werke von Händel, Bach, Reger, R. Strauß, Suk und Strawinsky. Namhafte Solisten waren verpflichtet worden.

Eine acht Abendkonzerte und vier Morgenkonzerte umfassende, der Schubertschen Kammermusik gewidmete Schubertfeier fand auf Schloß Elmau (Joh. Müller) statt. Erste Künstler waren die Ausführenden.

Über das Gesamtprogramm der sich bis in den November erstreckenden Wiener Schubert-Zentenarfeierlichkeiten ist unter dem Titel „Schubertjahr Wien 1928" ein ausführlicher Prospekt erschienen, der durch die Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich, Wien VII, Meßpalast, zu beziehen ist.

Vom 6.—17. Juli findet in Lausanne das 24. Schweizerische Gesangsfest statt, an dem 15000 Sänger teilnehmen. Das Hauptwerk ist die erstmals in der französ. Schweiz zur Aufführung kommende f-moll-Messe von Bruckner.

* * *

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Robert Schumann-Gesellschaft hatte in ihrem 8. Geschäftsjahre — 1927 — nach dem in der ordentlichen Mitgliederversammlung am 3. Juni erstatteten Geschäftsberichte 7374 Rm. Einnahme und 5722 Rm. Ausgabe. Die Einnahme setzte sich zusammen aus 3030 Rm. Mitgliederbeiträgen, 1000 Rm. einmaligen Zuwendungen, darunter 300 Rm. von der Direktion des Leipziger Gewandhauses, Zinsen, außerdem Überträge aus dem Vorjahre. Die Hauptausgabe war Abzahlung an einem großen Darlehen, das genommen werden mußte, um sich an den Versteigerungen aus den Beständen des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Köln a. Rh. beteiligen zu können. Die ersteigerten Stücke: Musikhandschriften und Briefe von Rob. Schumann, Clara Schumann und aus dem Schumannkreise z. B. von Brahms, Gade, Hiller, Liszt, Bargiel waren im Schumannmuseum besonders ausgelegt. Auch befanden sich darunter die Handschriften von Bearbeitungen Rob. Schumannscher Werke von Reinecke, Joachim, Aug. Horn u. a. Die Mitgliederzahl stieg in der Berichtszeit von 274 auf 312. Die Jahresbeiträge wurden für 1928 wieder auf 10 Rm. für die Einzelperson und 20 Rm. für Körperschaften festgesetzt. Herzlicher Dank an alle Förderer wurde sowohl vom Erstatter des Berichts, Oberlehrer i. R. Kreisig, als auch von dem die Versammlung an Stelle von Oberbürgermeister Holz leitenden 2. Vorsitzenden, Landgerichtsrat Dr. Berthold zum Ausdruck gebracht, zugleich auch Dank für die Unterstützung von 1000 Rm., die Reichsminister v. Keudell dem Schumannmuseum kürzlich hat überweisen lassen und die Überweisung von 1000 Dollar seitens der New Yorker Beethovenvereinigung, ebenfalls für das Museum.

An die Geschäftsversammlung schlossen sich an musikalische Darbietungen: Klavierstücke, Lieder und 2. große Violinsonate durch die Konzertsängerin Edith Schmidt, Leipzig, Stadtkapellmeister W. Schmidt und Studienrat Gerber-Zwickau und zuletzt einige Grammophonvorträge auf dem zu Studienzwecken von der deutschen Grammophongesellschaft nebst einer stattlichen Reihe von Schumann-Schallplatten geschenkten vorzüglichen Spielapparate. So hörte man sich z. B., nach Verteilung von Partituren und Klavierauszügen zum Nachlesen, die I. Sinfonie, gespielt von Mitgliedern der Staatskapelle in Berlin unter Dr. Hans Pfitzner an.

M. K.

Unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Grüninger (Triberg) wurde, mit dem Sitz in Freiburg i. B., ein Badischer Bruckner-Bund gegründet. Anwesend waren u. a. Max Auer, W. Gurlitt und Franz Philipp, der einen Vortrag über die Beziehungen Badens zu Bruckner hielt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Am 11. Juni beging das Hochsche Konservatorium in Frankfurt mit einem Festakt und einem Festkonzert unter H. v. Schmeidel die Feier seines 50jährigen Bestehens. Auf Grund eines Legats von Dr. J. P. J. Hoch, einem kunstgesinnten Frankfurter Bürger, gegründet, entwickelte sich die Anstalt unter den ersten Direktoren J. Raff und Bernhard Scholz (1882—1908) in kürzester Zeit zu einer Musikerziehungsstätte von Weltruf, wozu vor allem als Lehrkräfte verpflichtete berühmte Künstler wie Klara Schumann, Stockhausen, Messchaert u. a. beitrugen. Ab 1908 leitete Iwan Knorr bis zu seinem 1916 erfolgten Tode die Anstalt, weiterhin W. von Baußnern und seit 1923 Bernhard Sekles. Zahlreiche Künstler von Ruf sind aus der Anstalt hervorgegangen und haben an ihr gewirkt. Es sei nur an Namen wie Friedberg, Pfitzner, Klemperer, Hindemith, James und Frieda Kwast, A. Hoehn u. a. erinnert.

Vom 16. bis 21. Juli findet der 15. Nürnberger Fortbildungskursus für Schulgesang statt.

Der Hagener Klavierpädagoge Heinz Schüngeler hielt auf Einladung der Stadt Dortmund gelegentlich der musikalischen Fortbildungskurse zwei Referate „Anschlagsfunktionen und Tonbildung auf dem Klavier" und „Lehrgänge, aufgebaut auf der modernen Klavierschule", vor einem zahlreichen und begeisterten Auditorium.

Vom 1. bis 6. Oktober findet in Trebnitz i. Schles. eine Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes statt. Näheres durch die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin W 57, Pallasstr. 12.

Das Konservatorium Basel veranstaltete mit größtem Erfolg eine 4 Abende umfassende Schubertfeier. Geboten wurden in der Hauptsache seltener zu hörende Werke der Kammermusik, Lieder, Chöre, zwei- und vierhändige Klavierwerke. Ausführende waren die Herren Felix Weingartner und Bruno Maischhofer (Klavier), Joseph Cron (Tenor), Fritz Hirt (Violine), Hermann Beyer-Hanö (Violoncell), Walther Geiser (Viola). Den Einführungsvortrag hielt Otto Maag.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Am 1. Juli konnte Edgar Wollgandt die Feier seiner 25jährigen Tätigkeit als Konzertmeister des Gewandhauses begehen, was zu einer intimen, von der Gewandhausdirektion veranstalteten Feier Veranlassung gab. Wollgandts Wirken ist sowohl künstlerisch wie menschlich überaus segensreich gewesen, man hat ihn den allerbesten Konzertmeistern unserer großen Orchester zuzuzählen und was er als Primarius des Gewandhaus-Quartetts leistet, ist im In- und Ausland bekannt. Aber auch als Virtuose steht Wollgandt auch heute noch trotz seiner anstrengenden Wirksamkeit auf voller Höhe und man wünscht dem prächtigen Künstler, der erst im 48. Lebensjahr steht, von Herzen eine weitere segensreiche, gerade auch ihn befriedigende Wirksamkeit. Anläßlich der Feier verlieh ihm das sächsische Kultusministerium als einem Lehrer des Landeskonservatoriums den Titel eines Professors.

MD. Emil Magnus, Flensburg, ein um die deutsche Musik in der Nordmark verdienter Mann, wurde am 29. Mai 60 Jahre alt. Als Organist der Marienkirche gründete er den Bachverein und Bachkirchenchor und brachte in populären Konzerten große Werke der Kirchenmusikliteratur zur Aufführung. Als Komponist ist er mit Instrumental- und Orgelmusik, Chören und Liedern hervorgetreten.

Der Operettenkomponist Franz Lehár beging das Jubiläum seiner 25jährigen Komponistentätigkeit.

Carl Perron, der große Baritonist der Dresdener Oper, wurde am 3. Juni 70 Jahre alt. Er entstammt einer kinderreichen Pfälzer Familie, hat bei Hey, Hasselbeck in München und vor allem bei Stockhausen studiert, um Liedersänger zu werden. Es ist das Verdienst Max Staegemanns, des früheren Leipziger Intendanten, Perron für die Bühne gewonnen zu haben, auf der er denn auch seine größten Triumphe feierte. Unvergeßlich bleiben seine großen Partien in Wagnerschen und Straußschen Bühnenwerken.

Adolf Kirchl, der beliebte Wiener Männerchorkomponist und Leiter des Wiener Lehrer-a-cappella-Chors, wurde 70 Jahre alt.

MD. Martin Grabert, der Berliner Organist und Chordirigent, wurde unlängst 60 Jahre alt. Grabert ist auch als gediegener Vokal- und Instrumentalkomponist bekannt geworden.

Prof. Dr. Leonhard Wolff, ehemal. Professor der Musikwissenschaft in Bonn, wurde 80 Jahre alt.

Prof. W. W. Puchalskij, Musikpädagoge und langjähriger Direktor des Kiewer Konservatoriums, wurde 80 Jahre alt. Als Komponist ist er mit Liedern, geistl. Musik und Klavierwerken an die Öffentlichkeit getreten.

Gleichfalls 80 Jahre alt wurde die in Freiberg lebende Konzertpianistin Camilla Bergk. Die noch sehr rüstige Greisin wirkt schon seit etwa 60 Jahren in Freiberg, dessen Musikleben ihr viel verdankt.

Unser Mitarbeiter, der Weimarer Kammermusiker, Musikschriftsteller und Komponist Theo Rüdiger wurde unlängst 50 Jahre alt.

Dr. Heinrich Schenker, der bedeutende Musiktheoretiker, wurde 60 Jahre alt. Schenker kam nach einer harten Jugend nach Wien, wo er den Unterricht Bruckners genoß und trat in intime künstlerische Beziehungen zu Brahms, Joachim und Messchaert, mit welchen er auch ausgedehnte Konzertreisen unternahm. In dieser Zeit reiften in ihm bereits seine großen theoretischen Werke heran, die allmählich zu seiner Lehre von der musikalischen Urlinie führten, mit der Schenker eine vollkommen neue, seiner besonderen Analytik gemäße theoretische Grundlage geschaffen zu haben glaubt.

Die diesjährigen Musik-Kunstpreise der Stadt Wien erhielten Hugo Kauder, Dr. Hans Pleß und Friedr. Reidinger.

Kommerzienrat Hugo Bock, der Seniorchef des weltberühmten Berliner Musikverlags Bote & Bock, eine um den Musikalienhandel, vor allem die Sortimenter sehr verdiente Persönlichkeit, feiert am 25. Juli in voller Rüstigkeit seinen 80. Geburtstag.

Todesfälle:

† 19. Mai d. J. in Danzig, wohin sie sich, als der Geburtsstadt ihres jetzt längst verstorbenen Mannes, des Bibliophilen Joseph Auerbach nach einem reichbewegten Leben — von Kindheit an dem Klavierspiel gewidmet —, vor vielen Jahren schon zurückgezogen hatte: Frau Nanette Falk-Auerbach im Alter von 92 Jahren. Mit ihrem Leben ist ein Stück Musikgeschichte verknüpft. Jenny Lind schickte 1847 das begabte Kind — sie war eine Mitschülerin J. Brahms bei Marxsen, in Hamburg, wo sie 1836 geboren war — zur weiteren Ausbildung zu Frau Clara Schumann nach Dresden. Dort war sie, wie sie gern erzählte, wie zu Hause, wurde sogar von Robert und Clara Schumann mit der ehrenvollen Aufgabe betraut, ihren beiden ältesten Kindern, den jetzt noch lebenden greisen Töchtern, Fräulein Marie Schumann und Frau Elise verw. Sommerhoff geb. Schumann [Frau Sommerhoff 1. 7. 28 †], damals 7 und 5 Jahre alt (1848), den Klavierunterricht zu geben. Wegen Ausbruchs der Revolution in Dresden bat sie aus Angst nach Hause zurückkehren zu dürfen, war aber später in Düsseldorf wieder Schülerin Clara Schumanns. Wieder dann in ihre Vaterstadt zurückgekehrt, begann sie nun dort eine führende Rolle zu spielen, so daß sogar ihr Jugendfreund Joh. Brahms weggegangen sein soll, weil eben die Nanette als erster Stern glänzte. Ihre Kunstreisen führten sie dann u. a. nach Paris, wo sie viel im Hause Rossinis verkehrte, wovon sie ebenfalls vieles sehr Interessante zu erzählen wußte. Der bekannte Pariser Musikkritiker Aug. Gathy, Mitarbeiter an Rob. Schumanns Zeitschrift konnte bereits 1854 von ihr schreiben: „In Paris, wo es an Pianisten und sehr Tüchtigen beiderlei Geschlechts nicht fehlt, ist es einer nur dem Namen nach aus deutschen Blättern bekannten jungen Künstlerin gelungen, ohne alle sonst wohl in Bewegung gesetzten Mittel, ohne andere Empfehlung als ihre eigene Tüchtigkeit, einen ehrenwerten Ruf zu erlangen und sich in erster Reihe Geltung zu verschaffen." Stephan Heller ließ sich immer erst seine Kompositionen von dieser jungen Klavierspielerin vorspielen, befragte sie um ihr Urteil und hätte sie gern zur „Verkünderin seiner Werke", wie er sie immer nannte, geworben, aber Nanette Falk war in erster Linie Bachspielerin. Noch bis kurz vor ihrem Tode spielte sie täglich mehrere Stunden Klavier und ohne Bach ging da wohl kein Tag vorüber. Das „Wohltemperierte Klavier" kannte sie, Note für Note, auswendig. In der Familie ihrer ebenfalls sehr musikalischen Schwester in Baltimore, die, so wie sie, auch lange Zeit in Schumanns Familie gelebt hatte, lernte sie ihren

Gatten kennen. Lange war sie dann Musiklehrerin am Peabody-Institut daselbst und ließ es sich da besonders angelegen sein, in uneigennützigster Weise junge Talente zu fördern, kehrte aber doch dann nach Deutschland zurück. Bei Wohltätigkeitsveranstaltungen hat sie dann lange noch die Danziger Musikfreunde durch ihr bewundernswertes Spiel entzückt, Musikkonzerte veranstaltete sie nie mehr. Ihre liebste Beschäftigung war zuletzt das Studium von Partituren, die sie in großer Anzahl in ihrer Bibliothek besaß. Sie war eine warme Freundin des Schumannmuseums geworden, für das sie eine Reihe von Niederschriften machte. M. K.

† Am 1. Juli im 86. Lebensjahr die 2. Tochter des Künstlerpaares Robert und Clara Schumann. Frau verw. Elise Sommerhoff, geb. 25. April 1843 in Leipzig. Lange Zeit war sie als Klavierlehrerin tätig, ehe sie sich 1877 mit dem Kaufmann L. Sommerhoff in Hanau verheiratete. Eine Reihe von Jahren lebte sie mit ihrem Mann in Amerika. Zuletzt hatte sie sich nach Domburg in Holland zurückgezogen, wo sie auch beerdigt wird. Die älteste Tochter des Künstlerpaars, Marie Schumann, geb. 1. September 1841 in Leipzig, lebt noch in Interlaken, ebenfalls die 4. Tochter, Frl. Eugenie Schumann, geb. 1. Dezember 1852 in Düsseldorf. Das Künstlerpaar hatte 8 Kinder, 4 Söhne und 4 Töchter. Das jüngste Kind, Felix, wurde erst geboren, nachdem R. Sch. schon in der Heilanstalt war. M. K.

† Heinrich Noren, der 67jährige österreichische Komponist, in Rottach bei Tegernsee. Noren, der früher Direktor des Krefelder Konservatoriums, dann Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin war, ist als Komponist namentlich durch den großen Erfolg seines preisgekrönten Orchesterwerkes „Kaleidoskop“ beim deutschen Tonkünstlerfest 1909 in weiten Kreisen bekannt geworden. Außerdem schrieb er noch Lieder, Kammermusik, ein Violinkonzert und eine Sinfonie „Vita“, die Nikisch 1912 im Gewandhaus aufführte.

† GMD. Pohlig in Braunschweig im Alter von 70 Jahren. Der Verstorbene, dem einst Liszt sehr zugetan war, hat eine bewegte Laufbahn als Kapellmeister hinter sich, die ihn auch nach Skandinavien, Finnland, England und Österreich führte. In Deutschland wirkte er an den Bühnen Hamburg, Koburg, Stuttgart und — seine letzten 10 Jahre — in Braunschweig, dessen Oper ihm viel verdankt.

† MD. Julius Rothe, Goslar, mit 74 Jahren.

† MD. Viktor Schaefer, Reutlingen, mit 56 Jahren.

† Elisabeth Sievert, die 70jährige Gesangsmeisterin am Dresdener Konservatorium.

† Hedwig von Weber-Sperco, eine Großnichte C. M. v. Webers, die seit 1874 als geschätzte Pianistin und Lehrerin in Chicago lebte, im Alter von 75 Jahren. Sie hatte ihrem Leben infolge Nahrungssorgen selbst ein Ende gemacht.

† Der Kölner Orgelbauer Ernst Seifert mit 73 Jahren. Über 80 Orgeln sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen; er war auch der Erfinder der ersten rein pneumatischen Windlade.

† Der Opernsänger Karl Plann, ein ehemal. Mitglied der Kom. Oper und des Metropoltheaters in Berlin, mit 54 Jahren in seiner Heimatstadt Leoben in Österreich.

† A. A. Spendiaroff, der bedeutende armenische Komponist und Leiter des armenischen Staatskonservatoriums in der Krim, mit 57 Jahren.

† Ernst Münch, der Gründer und langjährige Dirigent (1885—1925) des St. Wilhelmus-Kirchenchors in Straßburg, ein daselbst hochgeschätzter Kirchenmusiker.

Berufungen und Ernennungen:

Carl Flesch an die Berliner Hochschule für Musik.

Alfred Hoehn an die Akademie für Musik in Wien.

Dr. Gustav Becking, Erlangen, Dr. J. Müller-Blattau, Königsberg und Dr. A. Schmitz, Bonn, zu außerordentl. Professoren.

Dr. Walther Vetter, Breslau, wurde vom Ministerium beauftragt, den Halleschen Lehrstuhl für Musikwissenschaft vertretungsweise wahrzunehmen.

Erwin Hahn, bisher Intendant am Landestheater in Rudolstadt, als Intendant an das Heidelberger Stadttheater.

Dr. Hans Schüler nicht, wie zuerst gemeldet, nach Königsberg, sondern als Nachfolger Ladwigs als Opernleiter nach Oldenburg.

H. R. Waldburg, Bremerhaven, als Oberspielleiter der Oper in Danzig.

Edwin Fischer zum Leiter des Münchener Bachvereins.

Heinz Jolles an die Kölner Hochschule für Musik (Klavierfach der Schulmusikabteil.) und an die Kölner Rheinische Musikschule (Ausbildungsklasse für Klavier) berufen.

Kapellmeister Jascha Horenstein zum 1. Kapellmeister an die Vereinigten Städt. Theater in Düsseldorf.

Alfons Dressel als Kapellmeister an die Nürnberger Oper.

Fritz Kitzinger, bisher Repetitor an der Berliner Staatsoper, als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Hagen i. W.

Kapellmeister Rudolf Moralt, Kaiserslautern, zum 1. Kapellmeister und musikalischen Oberleiter an die Vereinigten deutschen Theater in Brünn.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer, Wien, zum a. o. Prof. für Musikgeschichte an die Universität Innsbruck als Nachfolger von Prof. Rud. Ficker.

Eugen Jochum als Nachfolger Edwin Fischers zum Leiter der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde in Lübeck.

Dr. Ernst Kunwald, der bisherige Königsberger GMD., zum Leiter des Berliner Sinfonieorchesters als Nachfolger des † Emil Bohnke.

Unser Mitarbeiter William Behrend, Kopenhagen, zum korrespond. Mitglied der British Music Society.

Der Violinpädagoge Jem. Benda an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt.

Prof. Max Hofmüller, der ausgezeichnete Intendant der Münchner Staatsoper, zum Intendanten der Kölner Oper als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Fritz Rémond.

Studienrat Heinrich Werlé, bisher an der städt. Musikhochschule und dem Pädagog. Institut Mainz und auch daselbst als Chorleiter tätig, als Lehrer für Methodik der Musikerziehung an das Pädagog. Institut Leipzig.

Der Straubeschüler Friedrich Brinkmann als Organist an die neuerbaute Heilandskirche zu Hamburg-Uhlenhorst (Werk-Orgel mit 53 Registern von Furtwängler & Hammer nach der Disposition von Dr. Mahrenholz).

Otto Klemperer ist von seinem Posten als Direktor der Berliner Staatsoper zurückgetreten, an seine Stelle

tritt Ernst Legal, der bisherige Intendant des Kasseler Staatstheaters. Für Klemperers Rücktritt sollen die sehr schlechten Kassenrapporte der Grund sein.

PREISAUSSCHREIBEN

Für das zu Ehren Schuberts veranstaltete 20000 Dollar-Preisausschreiben der amerikanischen Columbia Phonograph Society (eine Sinfonie im Geiste Schuberts) sind etwa 500 Werke von 28 Ländern eingegangen. Davon entfielen auf Amerika 71, Deutschland 69, Skandinavien 64, Österreich 62, England 58, Frankreich 48, Italien 45, Spanien 38, Rußland und Polen je 29 Werke. Jede der 10 Gebietszonen brachte einen 1. Preis von 750 Dollar, einen 2. Preis von 250 Dollar und als 3. Preis ein Diplom zur Verteilung. Den Hauptpreis von 10000 Dollar erhielt Kurt Atterberg-Schweden für seine Sinfonie in C-dur.

Das amerikanische Komitee der Franz Schubert-Zentenarfeier hat außerdem einen 1000 Dollar-Preis für die Auffindung des Manuskripts der verschollenen Gasteiner-Sinfonie von Schubert ausgesetzt.

Welch hohe Preisausschreiben übrigens die Amerikaner unter sich zum Austrag bringen, zeigt ein inländischer Wettbewerb, der 25000 Dollar für eine Sinfonie, je 10000 und 5000 Dollar für populäre Jazzkompositionen aussetzt.

Die Freiburger Zeitung schreibt Preise von 500, 300 und 200 M. für die Komposition eines Freiburger Liedes aus. Termin 15. August. Näheres durch d. Red. d. Zeitung, Freiburg i. B.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die Konzertreise der Berliner Sing-Akademie.

Nach nahezu 2jähriger Pause begab sich unsere vielberühmte Sing-Akademie unter Führung ihres Direktors Prof. Georg Schumann wieder einmal hinaus, um in fremden Städten und im fremden Lande ihrer, und was dasselbe ist, der deutschen Kunst neuer Wegbereiter zu sein. Von Baden-Baden und Wiesbaden kamen Einladungen von den „Städtischen Kurverwaltungen", von Mailand von der „Ente Concerti Orchestrali", in der Scala zu Mailand mit dem Scalaorchester Bachs H-Moll-Messe und Händels „Israel in Ägypten" zur mehrmaligen Aufführung zu bringen. Ein Sonderzug mit mehr als 250 Mitgliedern der Sing-Akademie und den Solisten Lotte Leonard, Emmi Leisner, Anton Kohmann, Prof. Albert Fischer, Fred Drissen und Prof. Fritz Heitmann brachte die Berliner Gäste zuerst nach Baden-Baden, wo am 30. Mai Bachs H-Moll-Messe zur Aufführung kam (s. Baden-Baden S. 448). Georg Schumann wurde aufs herzlichste gefeiert und oftmals hervorgerufen, „um den Dank der ergriffenen Zuhörer entgegenzunehmen!" In gleicher Weise wurde der vielbewunderte Chor und die Solisten ausgezeichnet. — Nach Baden-Baden Mailand, wo der Sonderzug der Sing-Akademie am 31. Mai eintraf. — Manchem mochte es als ein gewisses Wagnis erscheinen, zwei noch nie dort gehörte, dem italienischen Empfinden so fern liegende Werke, wie Bachs „H-Moll-Messe" und Händels „Israel" zur Aufführung zu bringen. Mailand, Sitz der berühmtesten Gesanglehrer, stolz auf seine jahrhundertalte Musikkultur, mit und durch die „Scala" zum Mittelpunkte italienischen Musiklebens geworden, gilt als kritischst erzogene Stadt und außerordentlich empfindsam allem gegenüber, was „Nichtitalienische Musik" ist. — Um so höher ist der große und glänzende Erfolg zu beurteilen, der nach übereinstimmenden Urteilen der Mailänder Presse Schumann mit seinem Chor und den Solisten beschieden war. Die Konzerte, die in der gewaltigen, nahezu 4000 Personen fassenden „Scala" stattfanden, waren wiederholt vollständig ausverkauft. Jede der 4 Hauptaufführungen, denen 2 Generalproben vor geladenem Publikum und Presse vorangingen, wird als ein künstlerisches Ereignis beurteilt. Man bewundert „die exakte und kraftvolle Ausführung des Chores, die Schönheit der Klangfarbe" und, „daß er seine Aufgabe virtuos erfüllt habe!" Lobenswert sei die gesangliche Übereinstimmung und die Sicherheit der Intonierung, die vom Publikum stets bewundert wurde."

Das von Georg Schumann „angewandte Kolorit, die Vornehmheit des Tones, der sich immer innerhalb der Grenzen einer nicht unwirksamen Mäßigung hielt, haben zum großen Erfolge der Aufführungen beigetragen" usw. Nach einer Israel-Aufführung heißt es: Das gewaltige Oratorium hat nach jeder Partie Beifall geerntet, und zwar, um wenig zu sagen, zwei Dutzend mal! „Die Wiedergabe habe tatsächlich enthusiasmiert und neben allen Mitwirkenden sei besonders der auch in Italien nicht unbekannte und von der letzten Italienfahrt der Sing-Akademie (1913) noch in dankbarer Erinnerung stehende Georg Schumann gefeiert worden. Als Resumé also, ein großes Kunstereignis, mit dem Mailand zufrieden sein kann." — Mit höchster Bewunderung entledigte sich das „Scalaorchester" seiner nicht leichten Aufgabe. Bei den Mitgliedern der Sing-Akademie und ihrem Dirigenten fanden die künstlerischen Leistungen begeisterte Anerkennung. — So bildete die glanzvolle Aufnahme, die die Sing-Akademie mit ihren Konzerten in Mailand gefunden, und die Tat, die sie für deutsche Kunst errichtet, ein neues Ruhmesblatt in der, an Ehren so reichen Geschichte der Sing-Akademie. — Bei einem Empfang, der zu Ehren der Berliner Gäste im Foyer der „Scala" stattfand, waren Vertreter des Deutschen Reiches, Abordnungen der deutschen Kolonie, der Bürgermeister von Mailand, der künstlerische Generalleiter der „Scala", Maestro Toscanini, der mit besonderem Interesse an allen Generalproben und Aufführungen teilgenommen, Vertreter von Kunst und Wissenschaft und der Presse anwesend. Graf Cicogna hielt in deutscher Sprache

eine herzliche Begrüßungsrede, die durch Prof. Schumann eine freudige Antwort fand. — Die Mitglieder des Chores, die mit ihrem Dirigenten an 6 hintereinanderfolgenden Aufführungen Außerordentliches zu leisten hatten, fanden in ihren freien Stunden reiche Abwechslungen und Zerstreuungen, die Mailand mit seiner nahen und weiten Umgebung boten. Genua, Venedig, Bergamo, Certosa di Pavia, der Comosee, Gardasee, der Lago Maggiore werden in dankbarer und freundlicher Erinnerung noch lange nachklingen. — In Wiesbaden fanden die Konzerte der Sing-Akademie mit Händels „Israel" ihren grandiosen Abschluß. — Für den Dirigenten bedeutete es eine gewaltige Aufgabe, die Vorbereitung der Konzerte mit 3 verschiedenen Orchestern in Baden-Baden, Mailand und Wiesbaden durchzuführen. In 12 Tagen hatte Georg Schumann nicht weniger wie 12 Orchesterproben, 2 Generalproben und 6 Konzerte zu leiten! Den Ausklang der in allen Teilen wundervoll verlaufenen Kunstreise bildete eine Rheinfahrt von Biebrich bis zum Deutschen Eck. Jos. Jankelowitz.

Wunderbare Auffindung einer Meistergeige von Stradivarius.

In Port Chester, einem Städtchen im Staate New York hat der Polizist John Dyer in einem alten Kasten einen überaus wertvollen Schatz entdeckt. Er wollte eine Geige, die er von seinem Vater geerbt und die 30 Jahre unbeachtet verborgen lag, für den Musikunterricht seiner Tochter vom Staube reinigen lassen und übergab sie zu diesem Zweck einem Geigenhändler. Dieser entdeckte im Innern der Violine einen Zettel mit lateinischen Schriftzeichen und erkannte sofort den großen Wert des Instrumentes. Er bot dem Besitzer sogleich 1500 Dollar, was diesen stutzig machte. Er gab die Geige nicht her, sondern ließ dieselbe in New York bei einem Sachverständigen untersuchen, der die Signatur von Stradivari mit der Jahreszahl 1726 als richtig erkannte. Der Polizist erklärte später, daß er in seiner Unkenntnis die Geige zuerst um 35 Dollar verkaufen wollte. In den großen Zeitungen drüben stand die ausführliche Beschreibung des Meisterwerkes ersten Ranges und aus allen Staaten Amerikas kamen enorme Angebote an den Polizisten, ein New Yorker Violinist bot ihm 24000 Dollar, doch dünkte dies dem Besitzer viel zu wenig. Er gab seinen Beruf auf, da er von einem bedeutenden Künstler in New York für die Erlaubnis, das Instrument in seinen Konzerten zu spielen, wöchentlich 75 Dollar erhält, zugleich gegen vollständige Sicherheit. Jedenfalls wird er in einiger Zeit für das höchste Angebot die wertvolle Violine verkaufen. Wie dieselbe in den Familienbesitz des Polizisten gelangt ist, läßt sich nicht feststellen. Man ersieht aber aus obigem, wie mitunter der Zufall eine bedeutende Rolle spielt bei Entdeckung eines höchst wertvollen Kunsterzeugnisses und es mag vielleicht noch manche Meistergeige im Verborgenen ruhen.

G. Schmidt, Schweinfurt.

Hugo Kauns Oper „Menandra" gelangt in neuer Fassung unter GMD. Rud. Krasselt als erste Novität der kommenden Saison in Hannover zur Aufführung.

Das selten gespielte Klavierkonzert in g-moll von Dvořák wurde von Irmgard Gorges-Grippain und dem Philharmon. Orchester unter Eugen Papst in Hamburg mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht. Auch O. Weinreich-Leipzig hat das Konzert auf seinem Programm.

Artur Rösels „Märchen von der irrenden Seele", für Sopran, Violine, Violoncello, Harfe und Orgel, hatte in einem intimen Konzert des Königl. Konservatoriums im Haag großen Erfolg.

Prof. Biehle, dem Leiter des raum-akustischen Instituts an der technischen Hochschule in Charlottenburg, gelang es, den akustisch unbrauchbaren großen Festsaal des Leipziger Buchhändlerhauses in einen für Konzerte und Vorträge ausgezeichneten Raum umzuwandeln.

Beim Festkonzert anläßl. seines 50. Stiftungsfestes brachte der Singverein Regensburg unter seinem Leiter Ulrich Herzog u. a. die Tanzliedsuite, die Kanon-Motetten von Haas und gem. Chöre op. 45 von H. Pestalozzi mit durchschlagendem Erfolg zur Wiedergabe.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat anläßlich ihres 25jährigen Bestehens eine geschmackvolle Festschrift herausgegeben.

Die in bestem Rufe stehende Musikschule Carl Pöpperl in Chemnitz fand mit einem auf künstlerischer Stufe stehenden Vortragsabend bei Publikum und Presse einhelligen Beifall.

Die neuerbaute St. Georgenkirche zu Frankfurt-Oder ist mit einer Sauerschen Orgel ausgestattet, bei der mit Erfolg die Wiederbelebung der alten Stimmen aus der Vorbachzeit unternommen ist. Bei dem Festkonzert brachte Prof. Fritz Heitmann Werke von Bruhns, Buxtehude und Scheidt mit starker Wirkung zu Gehör.

In Finnland wurde zur Feier der 10jährigen, mit Hilfe der deutschen Truppen erkämpften Unabhängigkeit zweimal Händels „Judas Makkabäus" in der Stephanischen Bearbeitung aufgeführt. Eine weitere Aufführung wird als Huldigung dem Befreier Finnlands, General Mannerheim, dargebracht.

In Upsala hat der Buxtehudeforscher Dr. Maxton-Osnabrück ein großes, dreiaktiges, weltlich-geistliches Werk entdeckt, das er, auf Grund genauer Untersuchung, Buxtehude zuschreibt. Gegenstand der Darstellung ist das Jüngste Gericht

Rudolf Karels sinfonische Dichtung „Dämon", welche seinerzeit zu den besten Werken des Prager Musikfestes zählte und auch in Turin und Karlsbad gespielt wurde, soll demnächst auch in Brünn und Warschau erklingen.

Das in Wien veranstaltete Schubert-Sängerfest führte eine Armee von kaum weniger als 200000 Menschen nach Wien, die die Stadt vor fast unüberwindliche Verpflegungsschwierigkeiten stellten. Einer hat ausgerechnet, daß die Würstchen, die an einem Tage verzehrt werden würden, eine Ausdehnung von 30 km ausmachen. Pro Tag benötigt wurden über 50000 Brote (aufeinandergetürmt 4000 m hoch), 80000 kg Fleisch, 20000 kg Mehl, 100000 l Bier, 100000 l Wein, 100000 l Kaffee, Tee und Milch. Wieviel Zentner bzw. Tonnen Musik verbraucht wurden, hat er leider nicht ausgerechnet.

Ende Juli wird die Pariser Große Oper in Köln in einer französ. Woche der „Pressa" zwei Gastvorstellungen geben.

Hindemith arbeitet an einer komischen Oper nach einem Text von Marcell Schiffer, dem Verfasser des Einakters „Hin und zurück".

In Heft 4 der Zeitschrift „Ost-Europa", Berlin, ist ein ausführlicher, sehr lesenswerter Aufsatz des bekannten Kenners der russischen Musik Robert Engel über Beethoven und Rußland erschienen.

„Das schönste leichte Violinstück ist Beethovens Konzert in 1. Lage. Einzigartige Bearbeitung", liest man, kaum seinen Augen trauend, in einem Inserat des Verlags Paul Schneeberger, Biel i. Schweiz. Wer lacht da nicht? Man muß nun aber Musikproben von dieser glorreichen Ausgabe gesehen haben, um schaudernd zu erkennen, daß hier tatsächlich das Unmögliche „Ereignis" geworden ist. Vielleicht bescheert uns dieser famose Schneeberger — nicht zu verwechseln mit dem Schnupftabak gleichen Namens — die „Kunst der Fuge" in einer leichten Klavierausgabe für Anfänger.

Am 2. Juni wurde das von Prof. Littmann (München) neu erbaute Mecklenburgisch-Strelitzer Staatstheater eröffnet.

Der englische Komponist Eugene Goosens hat ebenfalls eine Oper „Judith", nach einem Text von Arnold Bennett, geschrieben.

Die in Amerika lebende Sängerin Ernestine Schumann-Heink hat zum Gedächtnis ihrer beiden im Weltkrieg gefallenen Söhne — der eine fiel auf deutscher, der andere auf amerikanischer Seite — ihr Besitztum in Kalifornien im Werte von 230000 Dollar den Kriegsinvaliden Amerikas zum Geschenk gemacht.

Puccinis „Schwalbe" erlebte in der Metropolitan-Oper, Neuyork, und Mussorgskys „Khovantchina" in der Metropolitan-Oper in Philadelphia ihre amerikanische Erstaufführung.

Die erste Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge" in Amerika fand in Bethlehem (Pennsylvania) durch den greisen Bachapostel Dr. J. Frederick Wolle statt. Wolle, der seit nahezu 30 Jahren kalifornische Bachfeste veranstaltet, brachte das Werk an der Orgel zur Wiedergabe — mit Ausnahme des Stückes für 2 Klaviere —, den Schluß bildete der von seinem Bach-Chor gesungene Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiemit".

Die „Matthäuspassion" von Bach soll in der nächsten Spielzeit im Budapester Opernhaus szenisch zur Darstellung kommen.

Der Salzburger Dom-Musikverein veranstaltet zu Ehren der 300-Jahrfeier des Doms ab Juni bis September eine musikhistorische Ausstellung, welche die Entwicklung der Musik in Salzburg von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart zum Gegenstand hat. Eine Reihe Sammlungen, so die der Wiener Nationalbibliothek, der Gesellschaft der Musikfreunde, der Bayerischen Staatsbibliothek u. a. sind dabei beteiligt. Wissenschaftlicher Leiter der Ausstellung ist Dr. Constantin Schneider.

Die Metropolitan-Oper, Neuyork, bringt in der nächsten Spielzeit an Neuheiten: „Fra Gherardo" von Pizzetti, „Die versunkene Glocke" von Respighi, „Die ägyptische Helena" von Strauß und Kreneks „Jonny spielt auf".

Ein Neuyorker Mäzen hat der Familie Dvoraks 6 Manuskripte des Komponisten um 2800000 frs (ca. 450000 Rm.) abgekauft.

Der 100. Geburtstag des italienischen Komponisten Ciro Pinsuti (1828 bis 1888) wurde in seiner Heimat Sinalunga, einem Städchen in der Nähe von Siena, durch eine Erinnerungsfeier begangen. Pinsuti, ein Schüler und Freund Rossinis, wirkte in den Jahren 1858 bis 1885 als Gesanglehrer an der Kgl. Akademie für Musik in London. Außer zahlreichen Klavier- und Gesangssachen hat er drei in Mailand, Venedig und Florenz aufgeführte Opern hinterlassen, den „Kaufmann von Venedig" (1873), „Matthias Corvinus" (1877) und „Margherita" (1882). Dr. Fr. Rose.

Eine große, 21 Gruppen umfassende Zauberflöten-Ausstellung findet unter dem Ehrenschutz des österreichischen Bundespräsidenten in Salzburg statt.

In Budapest hat der Magistrat auf Betreiben des ungarischen Landesverbands der Zigeunermusiker die Anstellung von Jazzkapellen verboten.

Die tschechische Regierung hat sich endlich doch entschlossen, auch die Deutschen an den Staatspreisen für Kunst und Musik teilnehmen zu lassen. Von den zwei Preisen, die einer eigens gebildeten deutschen Jury zur Verfügung gestellt wurden, entfiel der eine auf Franz Werfel, der andere auf Fidelio Finke.

Musik im Ausland

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Deutsche Oper in Covent Garden. Ein kleiner Schaljapin-Skandal. Eine englische Komische Oper des 18. Jahrhunderts. Tito Schipa und Maria Sandra. Der Film „Berlin" und seine Musik. Der neueste Londoner Trick.

In Covent Garden plätschert es ruhig weiter. Auch der zweite ausverkaufte Ringzyklus hat wahre Wunder gewirkt. Womöglich noch gesteigerte Begeisterung. Es war wieder das Genießen des wahren, des echten, von Wagner geschaffenen Musikdramas, das die Begeisterung bis ins hellste Entzücken zu steigern vermochte. Es ist einfach unmöglich, all das zu Papier zu bringen, was sich in den altehrwürdigen Räumen von Covent Garden abgespielt hat. Das jeweilige Erscheinen Bruno Walters entfachte Stürme von Beifall, wie man sie seit Hans Richter und Arthur Nikisch nicht mehr vernommen hat. Parkett und vierter Stock klatschten sich ihre Hände fast wund, wenn es galt, diesen großen Wagnerdirigenten zu ehren. Die Aufführungen des Tannhäuser und der Meistersinger brachten manche Überraschung. Man ist der Schablone vollständig aus dem Wege gegangen und hat die beiden Werke durch tiefer eingreifende Regie auf eine bedeutungsvollere Stufe gehoben. Allerdings gab es vielleicht auch hier gewisse Fehlbesetzungen. So war beispielsweise Frida Leider keine epochemachende Venus, und Laubenthals Walther in den Meistersingern gab sich ziemlich steif, gesanglich und darstellerisch. Dagegen standen die Leistungen der Gota Ljungberg (Elisabeth), Madame Lehmanns (Eva), Hans Clemens' (David), Habichs (Beckmesser) und Herbert Janssens (Wolfram) auf hoher künstlerischer Stufe. — Es ist nicht uninteressant, hier eine Äußerung unseres ersten Londoner Musikkritikers, Mr. Ernest Newman anzuführen, die in der „Sunday Times" zu lesen war. Nach begeisterten Worten über den Ring und seine heutige Bedeutung für die musikalische Menschheit schließt er: „One comes away at the end of the Götterdämmerung simply stunned (betäubt) by the power of the Man". Was hätte wohl Hanslick zu dieser Äußerung eines englischen Kritikers über Wagners Genius gesagt, wäre es ihm bestimmt gewesen, die obigen Zeilen zu lesen! —

Covent Garden ist vielleicht die letzte Opernbühne der Welt, wo man einen Skandal auf offener Szene erwartet. Das alte, wohl schon ziemlich rostig gewordene Starsystem fristet noch immer in London ein kärgliches Dasein. Stars, die in Wirklichkeit keine Stars sind, werden als solche ausgegeben. Wirkliche Gesangssterne à la Patti, Tetrazzini, Caruso gibt es zur Zeit keine. Hin und wieder taucht ein Name auf, dem vor Jahren das Ehrenprädikat Star verliehen wurde, und unter diesen will Schaliapin noch immer seinen Ehrenrang behaupten. Doch seine Stimme hat merklich abgenommen. Das einst mächtige Organ ist förmlich zusammengeschrumpft; er arbeitet jetzt mit dem restlichen Geschmeide. Dagegen ist sein diabolischer Despotismus vollkommen entwickelt. Er scheint sich unter seinen Sowjetbrüdern zu bewegen, wo es keine Gesetze des bon ton oder des Anstandes gibt.

Man gab Gounods Faust, um Schaliapin Gelegenheit zu bieten, sich in seinen dämonischen Gelüsten auszutoben. Plötzlich entwickelten sich ziemlich bedeutende Tempodifferenzen zwischen Sänger und Dirigenten. Tempo und Temperament standen sich feindlich gegenüber. Bis knapp zur Rampe herangekommen, verfinsterte sich Schaliapins Blick. Eine Art von trotzigem Unwillen, der im Antlitz und den ungebärdigen Gesten einen fast drohenden Charakter annahm, bedrohte die Vorstellung. Nun fing er wiederholt zischend auszurufen: Plus vite, plus vite! Die Aufregung im Publikum stieg von Sekunde zu Sekunde. Man merkte die Absicht und wurde verstimmt. Wie wird das werden, schienen sich viele zu fragen! Eugen Goosens, ein erprobter, tüchtiger Dirigent ignorierte kaltblütig die mehrfach wiederholten schrillen Ausrufe, und die Wirkung dieses erbärmlichen Zwischenfalles zertrümmerte das Ensemble, wie es eben nicht anders zu erwarten war. Das volle Haus saß verstört da, und als die Hauptdarsteller trotz all dieser Grausamkeiten gerufen wurden, glänzte Schaliapin durch seine Abwesenheit. Man hatte die Preise bedeutend erhöht, während die Disziplin bedeutend erniedrigt wurde. Die Londoner Presse bespricht diesen unerhörten Fall noch immer sehr lebhaft. Man kann nicht einig darüber werden, ob dieser Fall mehr Arroganz, Anmaßung oder etwa Bühnendespotismus aufweist. In jedem Falle wird die ziemlich wackelige Opernleitung moralisch gezwungen sein, größere Geldopfer für häufigere Proben zu spenden, sonst machen sich Sänger wie der Russe Schaliapin auf einer hauptstädtischen Opernbühne unmöglich. Man bezahlt hier unerhörte Gagen, allein für mehr Proben will man nichts spenden. Das sind beklagenswerte, niederdrückende Zustände! —

Ein beträchtlicher Bruchteil unserer Musikliebhaber hat in den letzten Jahren für altenglische Musik großes Interesse gezeigt. Seit der Beggar's Opera war kein Erfolg derart eindringlich wie derjenige der jüngst stattgehabten Aufführung einer Comic Opera des achtzehnten Jahrhunderts. In dem gleichen Hause des Lyric Theatre in Hammersmith, von demselben Manne aufgefunden und ausgegraben, fand das Werk eine enthusiastische Aufnahme. Und Nigel Playfair ist wieder stolz über seinen Fund, der ihm Ehren und Pfunde in reichem Maße hereinbringt. An den ziemlich naiven Aufbau der sonst

(Fortsetzung auf Seite 474)

FRANZ SCHUBERT

SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN

in Neubearbeitung
mit Ergänzung der bisher unvollendeten Sonaten

Einzelausgabe mit Fingersätzen und Vortragsangaben von

Walter Rehberg

Soeben erschienen:

Sonate Nr. 1 E dur (1815) .... Ed.-Nr. 2576, M. 1.50
Sonate Nr. 2 C dur. Mit Schluß von Walter Rehberg. Ed.-Nr. 2577, M. 2.—

Früher erschienen:

Sonate Nr. 3 As dur (1817) .... Ed.-Nr. 2578, M. 2.—
Sonate Nr. 9 F moll. Mit Schluß von Walter Rehberg. Ed.-Nr. 2584, M. 2.—

Sonaten Nr. 4—8 und Nr. 10—18 sind in Vorbereitung.

„Die Akkuratesse und Stilkenntnis der Bearbeitungen und Ergänzungen Rehbergs sind für den Pädagogen und Schubert-Kenner ein Genuß." — „. . . Hinter den zahlreichen ästhetischen und pädagogischen Anmerkungeu steht ein Künstler, dessen Begeisterung für seinen Vorwurf sich unmittelbar dem Spieler mitteilt." R. Sch., Pianist.

STEINGRÄBER-VERLAG, LEIPZIG

Durch alle Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich

---

Zur Schubert-Gedenkfeier

erscheint in neuer Auflage
in der Reihe „Klassiker der Musik"

SCHUBERT

Von Walter Dahms
21. und 22. Tausend · In Leinen M 10.—

Das Werk von Dahms ist das beste über Schubert. Dahms ist ein Kritiker, der sich noch die volle Ursprünglichkeit des künstlerischen Genusses erhalten hat, und der Schubert ganz verstand. Er ist überall sachlich und anregend, so anregend, daß man von ihm sofort zu Schubert eilen muß und Schubert von neuem genießt: inniger, tiefer, berauschender. Pester Lloyd

Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart · Berlin · Leipzig

niedlichen altmodischen Handlung lehnt sich eine allerliebste trauliche Musik, die zumeist in Balladen, Duetten, Terzetten, Quartetten und Quintetten besteht, denen auch vereinzelte Chöre angereiht sind. Die Oper nennt sich „Love in a Village", und der Komponist heißt Dr. Arne, ein in England wohlklingender Name. Dr. Arne war nämlich auch der Komponist einer der berühmtesten englischen Volksmelodien: Rule Britannia. Wo das alte Zöpfchen denn doch etwas zu lang herunterhing, hat Alfred Reynolds seinen Mann gestellt, der ebenso mit der Schere wie mit der Komponierfeder gut umzugehen weiß. So hat denn die notwendig gewordene Modernisierung mit dem Anschluß etlicher neu hinzugebrachter Balladen und Gesänge dem Ganzen ein erhöhtes Interesse verliehen, was auch wesentlich zu dem großen Erfolg beitrug. Die Besetzung des ins Dasein hinübergeschminkten alten Operchens war einfach glänzend. Sybil Crawley, eine famose Altistin, Rose Hignell, ein hoher Sopran von beträchtlichem Umfang, und Frederick Ranalow, ein alter Liebling des Hauses in Hammersmith gaben ihr Bestes unter reichem Beifall. Es ist eben eine Opera Comique nach englischem Geschmack.

In der Albert Hall erzielte Tito Schipa, der Tenorist der Chicagoer Oper, der im Verein mit Maria Sandra (hoher Sopran) und dem Pianisten Frederic Longas ein Sonntagskonzert gab, rauschenden Erfolg.

Schipas leicht ansprechender echt italienisch geschulter Tenor mit dem Silberklang entzückten den fast vollen Saal, namentlich in Arien wie „Il mio tesoro intanto" aus Don Juan, ferner in Donizettis L'Elisire d'amore (Una furtiva lagrima). Dagegen sollte er sein Deutsch vielleicht noch mehr als seine Nägel polieren. Natürlich hat dieser Übelstand ein englisches Publikum fast gar nicht berührt, es gab nach jedem Erscheinen 4 bis 5 Zugaben. In London wollen eben die Leute immer mehr für ihr Geld haben als anderwärts; eine alte liebe Gewohnheit, die erbeingesessen zu sein scheint. Die Sandra mit ihrer Hünengestalt strahlte in den Arien Sortita d'Ofelia aus Franco Faccios Amleto und in Webers „Leise, leise". Ihre deutsche Aussprache war erträglicher und die Phrasierung nahezu wunderbar. Der Pianist Longas schien nicht sehr bemüht, die beiden Gesangskünstler überstrahlen zu wollen.

Der Film „Berlin" hat mein Interesse nach dem Capitol-Theater gelenkt, nicht etwa des Filmes wegen — da ich Berlin so ziemlich kenne — sondern vielmehr einer vielsagenden Beschreibung wegen. Die nicht sehr schüchterne Reklame sagte da: Berlin, the Symphony of a City, an Epoch-making Film. Music by Edmund Meisel. Die Musik war es so-

(Fortsetzung auf Seite 476)

mit, die mich nach dem Capitol zog. Eine ausgesprochene Filmkritik ist hier natürlich ausgeschlossen, allein ich darf wohl sagen, daß ich nie vordem etwas haarsträubend Langweiligeres, derart erbärmlich Geistloses, derart in der Konstruktion Verfehltes sah. Und dem Filmwerte entspricht genau die eigens hierfür komponierte Musik des Maestro Meisel, dessen Name als Filmmörder in London bisher nicht bekannt war. Er hat eine Musik geschrieben, die wir zur Gattung der „kranken Musik" oder auch der „Musik für angehende Narren" rechnen möchten. Es ist nicht zu leugnen, daß Schönberg Schule gemacht hat, und daß seine gemütvollen Nachtreter der europäischen Menschheit etwas mehr Verständnis für „asiatische" Musik beigebracht haben. Es war daher mehr als befremdend, eine derartige verunglückte Idee filmisch und musikalisch gerade aus Deutschlands Metropole empfangen zu haben. —

Von einem ganz merkwürdigen Histörchen ist in den letzten Tagen der Schleier gelüftet worden. Unter den neuaufgeführten Singspielen, die man in London mit falscher Vorliebe Musical Comedy nennt, heißt eines der erfolgreicheren „So this is love!" Die Erstaufführung wurde derart günstig aufgenommen, daß die Operette für Monate hinaus stehen wird. Nun kommt der Kniff. Zum großen Erfolg hat wesentlich die Musik des „Amerikaners" Hal Brody beigetragen, der in Wirklichkeit gar nicht existiert. Da jedoch in neuester Zeit englische Komponisten für derartige Freudenmusik in sehr fraglichem Rufe stehen, sind die Autoren auf eine etwas neblig originelle Idee geraten. Sie verschrieben sich vier Londoner Komponisten — jung und unbekannt — von denen jeder, seinen kontraktlich eingegangenen Verpflichtungen gemäß, seinen kompositorischen Anteil zur festgestellten Zeit abzuliefern hatte. Die Musik gefiel ausnehmend gut, und die

(Fortsetzung auf Seite 478)

nichts Böses ahnenden Kritiker ergingen sich in saftigem Lob für Hal Brody, den Mann, der nicht existiert. Als der schlaue Manager des Winter-Garden-Theaters hierüber zur Rede gestellt wurde, rieb er sich, wie das immer bei solchen Anlässen der Fall ist, vergnügt die Hände und rief freudetrunken aus: „Hätte ich die vier englischen Komponisten aufs Programm gesetzt, wäre die Musik abfällig besprochen worden. Heute muß alles, was leichte Musik in London betrifft, amerikanisch sein." Der Kniff hat seine Schuldigkeit getan. Hal Brody, der Nichtexistierende, schreibt die packendste Musik, die man seit Sullivan gehört hat! — Und dennoch ist der Trick einfach ein ganz gewöhnlicher Skandal! — Etwas Derartiges kann eben nur in London geschehen.

LENINGRAD. Als hervorragendes Ereignis im gesamten russischen Musikleben wäre die Aufführung des „Boris Godunoff" in des Komponisten Urfassung anzusehen. Es ist allgemein bekannt, daß die von der ehemaligen kaiserlichen Zensur beträchtlich gekürzte Oper noch bei Lebzeiten Mussorgskys bald aus dem Spielplan gestrichen werden mußte. Erst in dem neuen, von Rimsky-Korsakoff besorgten Orchestergewande wurde die Oper wieder ins Theater aufgenommen, und obgleich bei dieser Uminstrumentierung das Werk viel an Charakter und Stileinheit eingebüßt hatte, blieb dennoch diese Redaktion die allein übliche und allgemein bekannte. Die Leiter des neuen Unternehmens sind nicht der früheren Tradition gefolgt: der Neuaufführung des „Boris Godunoff" liegt nicht nur die vom Komponisten eigenhändig gekürzte Autographpartitur zugrunde, sondern auch noch ein archivarisch alles, was an Schriftstücken der Oper übrig blieb zusammenfassender Klavierauszug (Edit. die Musiksektion des Staatsverlages: Moskau-Oxford — kürzlich erschienen.) Diese durchaus historisch gerechtfertigte und zeitgemäße Neuaufführung rief einen regen Parteikampf zwischen den Anhängern Rimsky-Korsakoffs und denen des „authentischen" Mussorgsky hervor, wobei sich letztere nicht gerade als einwandfrei und korrekt erwiesen. Behauptungen, Mussorgsky hätte eine klanglose Instrumentierung in seiner Oper beabsichtigt sind ebenso lächerlich wie die Meinung, Rimsky-Korsakoff hätte aus zaristischer Neigung der ganzen Oper ein falsches künstlerisches Gepräge gegeben!

Die kürzlich aus Deutschland und Italien zurückgekehrte Akademische Staatskapelle brachte Strawinskys „Oedipus rex" zur russischen Konzerturaufführung, welche unter Direktor M. Klimoff auf einer hohen Stufe der Vollendung, besonders was die Chöre anbetrifft, stand. Anläßlich seiner 25jährigen Tätigkeit als Chordirektor erfreute sich Klimoff einer warmen Aufnahme des Werkes, wie auch zu seinen Ehren eine offizielle Feier veranstaltet wurde. Nach dieser brachte der Jubilar Strawinskys Drama ein zweites Mal zu Gehör.

J. Zander.

SALZBURG. Der Salzburger Festspielsommer übt auf die Aufnahmefreudigkeit des Publikums für Herbst und Winter immer eine deutliche Reaktion aus. Die zahlreichen Veranstaltungen der Sommersaison und ihre qualitativ hohe Stufe fordert unwillkürlich zu Vergleichen heraus, die natürlicherweise nicht zugunsten der Winterkonzerte ausfallen können, da die wichtigsten Voraussetzungen hierzu fehlen. Man muß aber billigerweise bei der kritischen Betrachtung einen verschiedenen Maßstab an Sommer- und Winterveranstaltungen legen. Die ersteren müssen vor dem Forum eines internationalen Publikums standhalten können, die letzteren sind als bodenständige Musikpflege einer Provinzstadt zu betrachten, die überdies im Publikum keine sonderliche Förderung findet. Doch auch

(Fortsetzung auf Seite 480)

hier werden erfreuliche Leistungen erzielt, wie schon der Umstand zeigt, daß während der Festspiele wiederholt einheimische Musikverbände zur Mitwirkung herangezogen werden können.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen die von Dr. B. Paumgartner geleiteten Orchester-Abonnementskonzerte und der im wesentlichen vom Salzburger Streichquartett (Theodor Müller, Otto Petermann, Karl Stumvoll und Wolfgang Grunsky) unter gelegentlicher Mitwirkung der hiesigen Bläservereinigung bestrittene Kammerkonzertzyklus. Die Programme der Orchesterkonzerte trugen dem für Modernitäten nicht sehr zugänglichen Publikum Rechnung. Die Werke zeitgenössischer Komponisten wurden mit großer Vorsicht gewählt, jüngste (will heißen: extreme) Moderne blieb ausgeschaltet. Besonderem Interesse begegnete die Erstaufführung von Mozarts „Lambacher Sinfonie", einem vor wenigen Jahren entdeckten Werke, das trotz seiner frühen Entstehungszeit in vielen Einzelheiten bereits den „Meister" erkennen läßt. Korngolds Klavierkonzert für die linke Hand allein gab dem einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein reichlich Gelegenheit, seine ganz außerordentlich bravuröse Technik zu zeigen. Das Werk besitzt Werte, die über eine bloße artistische Fähigkeit, ein ungewöhnliches technisches Problem zu lösen, noch weit hinausreichen. Die 1. Sinfonie von Rudolf Kattnig läßt dem Komponisten eine günstige Entwicklung voraussagen. Es spricht aus dem Werk eine sinfonische Begabung, gesunde Musizierfreude. Die Sätze sind ihrer Bedeutung nach jedoch noch ziemlich ungleich, besonders der letzte läßt die in den früheren Teilen angebahnte Schlußkrönung vermissen. Serge Prokofieff tritt uns in seiner „Klassischen Sinfonie" als geschickter Erfüller alter Formen entgegen, weiß aber dabei auch seinem Werke den Stempel der Persönlichkeit aufzudrücken. Franz Salmhofers Konzertstück für Trompete ist das Produkt eines Eklektikers und entbehrt als solches der Einheitlichkeit. Dem Solisten weist es eine dankbare Rolle zu. Ernst Chaussons Orchesterliederzyklus „Gedichte der Liebe und des Meeres", gesungen von Gertrud van As, ermüden durch ihre Einförmigkeit und ein Zuviel an Sentimentalität. Für die Interpretation von Max Regers Violinkonzert hatte man in Palma v. Paszthory-Erdmann eine technisch sowie ausdrucksmäßig hervorragende Solistin gefunden. Die Verantwortung für die Kammerkonzerte trug im wesentlichen Konzertmeister Theodor Müller. Er verstand es, die noch nicht lange bestehende Künstlervereinigung auf eine respektable Höhe zu bringen. Man berücksichtigte in billiger Weise die klassische Literatur, ließ aber auch einige Moderne zu Worte kommen. Eine Kammermusik für 9 Instrumente von Egon Kornauth enttäuschte etwas durch den Mangel an bedeutsamen und sich genügend voneinander abhebenden Einfällen. Auch im Klanglichen gab es wenig Abwechslung in diesem Werke. Ebensowenig verstand die Bläserserenade von Gustav Kaleve die Kombinationsmöglichkeit der Instrumente auszunützen, was sich dem Bewußtsein um so deutlicher aufdrängte, als ein in reichsten und reinsten Farben funkelnder Mozart der Komposition voranging. Debussys Streichquartett, op. 10 wirkte durch seinen feinen, impressionistischen Zauber, Franz Schmidts A-dur Streichquartett durch die blühende Melodik und die meisterhafte polyphone Arbeit. Bleibt noch übrig, Regers Klarinettenquintett und Paul Hindemiths prachtvolles Op. 10 dankbar zu erwähnen, die die Leistungsfähigkeit der Kammermusikvereinigung im besten Lichte zeigten. Neben diesem Zyklus boten noch zwei Klaviertrioabende (Heinz Scholz, Karl Stumvoll und Wolfgang Grunsky) eine willkommene Ergänzung in der Richtung einschlägiger Literatur.

Vereinzelte Opernaufführungen im Stadttheater und im Festspielhaus mit auswärtigen Gästen trugen noch vielfach den Stempel des Improvisierten und lassen natürlich die Vorzüge eines gewohnheitsmäßig zusammengespielten Ensembles vermissen.

Ein Rückblick auf die Wintersaison in Salzburg zeigt, daß bemerkenswerte Ansätze zu einer erfreulichen Steigerung der Musikpflege vorhanden sind, daß aber erst eine tatkräftige Unterstützung durch weitere Publikumskreise eine volle Entfaltung der Kräfte bewirken könnte. Dr. Roland Tenschert.

VERLAGSNACHRICHTEN

Von der ausgezeichneten, im Steingräber-Verlag erscheinenden Ausgabe der sämtlichen Schubert-Klaviersonaten von Walter Rehberg erschienen wiederum zwei Hefte (s. Inserat S. 473). Zwei weitere Sonaten (Nr. 4 E-dur und Nr. 5 fis-moll, letztere ergänzt von W. R.) erscheinen in etwa 4 Wochen. — Schon jetzt seien unsere Leser auf eine demnächst im Steingräber-Verlag erscheinende Volksausgabe des Lochamer Liederbuchs in 3—4stimmigem Satze von Dr. R. Steglich, dem vorzüglichen Kenner mittelalterlicher Musik, hingewiesen.

Am Sonntag, dem 18. Juni, wurden die neuen schönen Werkstatträume der Geigenbau Prof. F. J. Koch G. m. b. H., Dresden-A. 1 Prager Straße 6, durch eine von Künstlern und Presse-Vertretern glänzend besuchte Matinee eröffnet. Sehr eindrucksvoll war das meisterhafte Spiel des Dresdner Streichquartettes, das seit Jahren ausschließlich Instrumente aus dieser Werkstatt spielt und vor seiner großen Tournee nach Indien letztmalig in Deutschland konzertierte.

Ste—No—Li betitelt sich ein brauchbarer aus Gummi gefertigter Notenlinienstempel, der mit Stempelkissen durch den Deutschen Verlag für Jugend u. Volk, Wien I, Burgring 9 billig zu beziehen ist. Mit Hilfe dieses Stempels lassen sich etwa kleine Notenskizzenbücher aus Notizbüchern herstellen.

Richard Trunk hat soeben 3 Männerchöre (op. 58) vollendet, betitelt Ostern — Dahin — Kakadu. (Verlag Rob. Forberg, Leipzig), von denen „Ostern" vom Neuen Leipziger Männer-Gesangverein in dessen Frühjahrskonzert gesungen wurde. Die Dresdner Liedertafel hat den Chor auf das Programm ihres Sonderkonzerts zum Sängerfest in Wien gesetzt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / SEPTEMPER 1928 HEFT 9

Die musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend

(Ihre Geschichte, Bedeutung und Aufgaben)

Von Wilhelm Twittenhoff jun., Werdohl

Um sich ein möglichst abgerundetes Bild unserer heutigen Musikkultur zu machen, ist es von nicht geringer Wichtigkeit, in den Kreis seiner Betrachtungen auch jene „Richtung" zu ziehen, die oben als „musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend", im allgemeinen kürzer, aber ungenauer als „musikalische Jugendbewegung" bezeichnet wird. Wiederum kann man diese nicht verstehen, wenn man nicht zunächst einen Blick wirft auf jene geistigen Bewegungsvorgänge, die sich als „Jugendbewegung" schlechthin noch vor unseren Augen abrollen. Gerade ihre Gegenwärtigkeit macht es nicht nur der breiteren Öffentlichkeit, sondern auch dem um ihr wahres Bild ringenden Einzelnen recht schwer, ihr Wesen und Wollen klar zu erkennen. Hinzu kommt die Tatsache, daß ein wahrhaft chaotisches Durcheinander von Bünden und Richtungen als „Jugendbewegung" bewertet sein will, also als eine Bewegung, die in dem ersten Jahrzehnt ihres Bestehens als höchstes Ziel die geschlossene Einheit, die Gemeinschaft — sei es im kleinen, sei es im großen — erstrebte. Wie erklärt sich diese Erscheinung? Ein kurzer Blick auf ihre bisherige Geschichte wird am besten die Gründe erkennen lassen, die zu dieser Entwicklung führten. Diese wird andererseits aber auch die Eigentümlichkeiten der musikalischen Jugendbewegung verstehen lernen, deren bisherigen Verlauf Hilmar Höckner in seinem Buche: „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung" in mustergültig klarer Weise beschreibt. Diese Abhandlung diene dem ersten Teil der vorliegenden Arbeit zunächst als Grundlage. Den Stoff zur weiteren Darstellung gab weniger die über diesen Gegenstand einstweilen noch beschränkte Literatur, als vielmehr eigenes Beobachten und Miterleben.

Als im Jahre 1901 eine Gruppe Steglitzer Gymnasiasten unter der Führung des Studenten Karl Fischer einen „Ausschuß für Schülerfahrten" bildete, ahnte sicher keiner der jungen Menschen etwas von der Bedeutung, die ihre Gründung einmal bekommen sollte. Schon seit einigen Jahren (1897) waren sie Sonntags hinausgewandert, hatten voll jugendlichen Ingrimms, einer in den Verwesungszustand der Zivilisation übergehenden Großstadtkultur, ihrer Unwahrheit und Förmlichkeit den Rücken zugedreht und mit Bacchantenlust und wilder Romantik das Vorspiel zum eigentlichen Wander-

vogel und zur Jugendbewegung gegeben. Und eine Abkehr von Bestehendem, durch Tradition Geheiligten und Autorität Sanktioniertem blieb die Triebfeder des „Wandervogel" während seiner ersten Periode (bis etwa 1908). Diese Abkehr blieb auch das im eigentlichen Sinne Jugendliche, deshalb aber durchaus nicht Neue oder Einmalige, und gab mit der aus ihr entstehenden Konflikten mit Schule und Elternhaus, Gesellschaft und Kirche die stärkste Nährkraft zum weiteren Wachstum. Allem Verneinenden hatte sie nur das verschwommene Ideal neuen Naturerlebens und -erfassens gegenüberzustellen, und es bedurfte mancher Spaltungen und Reibungen, bis sich das Ideal des Wandervogelmenschen herauskristallisierte. Diese zweite Periode des Ringens um positive Zielsetzung reicht etwa bis 1913, und erst mit der Meißnerformel: „Die Freideutsche Jugend will aus eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten", gab die neue Jugend ihren Willen nach außen hin klaren Ausdruck. Sie war inzwischen älter geworden, hatte erkannt, daß mit bloßer Verneinung nichts zu erreichen war und mühte sich voll jugendlicher Entschlossenheit um einen neuen Lebensstil. Die Verpflichtung zur Selbsterziehung wurde damit immer bindender und machte beispielsweise die Abstinenzfrage für eine Zeit lang zum wichtigen Streitpunkte. Dem Leben in der Natur, im Natürlichen, entsprach eine neue Einstellung zur Kleidung, Körperpflege und Gesunderhaltung, zum Tanz und Lied. Der Krieg brachte in diese innere Entwicklung einen gewissen Stillstand, vor allem durch das Fehlen der gereifteren Jugend, der eigentlichen Führer. Die langsame Entfremdung zwischen der immer zahlreicher werdenden jüngeren und der durch das Kriegserlebnis in ganz andere Bahnen geworfenen älteren Generation wurde ein Grund zur dauernd stärkeren Zersetzung, wie sie vor allem die Nachkriegszeit brachte. Wir kommen damit zu der Zeitspanne, deren Entwicklung der heutigen Jugendbewegung ihr zerrissenes Gepräge gab. Das erlebte Elend von Krieg und Revolution hatte der Jugend das Kehrbild der glorreichen Vorkriegszeit gezeigt; die erträumte und manches Mal erlebte Romantik erschien um ein Ungeheures weltfremder, nutzloser als zu jener Zeit, da man die Not nicht kannte. Wie Pilze schossen aus dem aufgewühlten Boden die Bünde und Gruppen, die Siedlungs- und Werkgemeinschaften. Sie alle einte ihr Wille nach etwas Neuem, aber getrennt waren sie durch ihre Wege: Die einen sahen in der Änderung der politischen und sozialen Zustände ihr vornehmstes Ziel — als Abbild des großen Parteigetriebes unserer Öffentlichkeit entstand so eine Anzahl rein politischer Bünde, die sich mit wahren Fanatismus gegenüberstanden. Sie verlachten und verspotteten jene, die „Erleben" und Romantik als das erste Vorrecht ihrer Jugend verteidigten, oder aber jene, die sich in religiösen Verbänden zusammenschlossen, um durch Religion und Glauben eine neue Verbindung der Menschen untereinander zu erstreben. Und wenn es nun in der Zwischenzeit auch wesentlich ruhiger wurde — nicht zuletzt durch die sich mächtig entfaltende Jugendpflege —, so ist das Bild der heutigen Jugendbewegung doch alles andere eher als einheitlich. Sie erscheint wie die Projektion aller Sehnsüchte und aller Not unserer Zeit, — in ihrer Zerrissenheit ein Gegenstück zu der durch Technik und Sport mehr als je zusammengeschweißten Masse — aber einer Masse, die wie zu keiner Zeit die Verbindung mit dem Geistesleben der Nation zu verlieren droht. Bezeichnenderweise ist die Jugendbewegung in dieser Gestalt eine typisch deutsche Erscheinung; was sich in anderen Ländern, vor allem den nordischen und angli-amerikanischen, als solche darstellt, setzt sich zusammen aus mehr sportlich eingestellten oder durch ihre Verbindung mit politischen oder religiösen Zweckverbänden bedingten Bünden. — Nach diesem nur kurz angedeuteten Umriß können wir die Wesensmerkmale der allgemeinen

Jugendbewegung so zusammenfassen: Der ersten Periode des romantischen „Erlebens“ folgte sehr bald diejenige bewußterer Selbsterziehung und dieser notwendigerweise eine letzte, während der man in nach außen hin oft recht uneinheitlicher Weise bemüht ist, die erstrebten und nun erreichten Ideale dem Volke wiederzuschenken. Daß Bünde bestehen, welche die charakteristische Geistesstellung und Lebensgestaltung etwa des ersten Wandervogels erstreben, nimmt nicht weiter wunder, wenn man die Bewegung als eine in sich älter werdende auffaßt — wie es in gewissem Sinne jede lebendige Bewegung sein muß.

Wie nun die Musik und vielleicht auch jede Musikpflege im allgemeinen ein untrügliches Barometer ihrer Zeit ist, dergestalt, daß man — notwendige Stilkenntnis und Allgemeinbildung vorausgesetzt — an ihrer Eigenart die Geisteshaltung einer ganzen Epoche wie in einem Brennglas sieht, so auch in unserem Falle: Nichts ist so bezeichnend für den Stand der Jugendbewegung gewesen als ihre jeweilige Einstellung zur Musik! Mit dem Aufweisen dieser Beziehungen kommen wir zur eigentlichen Geschichte der Musik innerhalb der deutschen Jugendbewegung. Erkannten wir als das Wesensmerkmal der ersten Wandervögel ihre wilde Romantik, gepaart mit entschiedener Abkehr vom Großstadtleben, so können wir uns vorstellen, mit welcher Begeisterung sie Bacchantenlieder, Schauerballaden und Moritaten sangen. Man kannte noch keine Abstinenzfrage, kein Geschlechterproblem, keine sozialen und politischen Zielsetzungen; mit jungenhafter Selbstverständlichkeit und Unbekümmertheit ging man seinen Weg: den Weg in die Natur! Und wie von jeher beim Deutschen Wandern und Singen unzertrennbar waren, so sang auch der Wandervogel. Er traf keine besondere Auslese der Lieder nach musikalischen oder literarischen Gesichtspunkten, — wie man sie kannte von Schule und Kommers, so wurden sie gesungen. War dann der Vorrat erschöpft, das Ziel aber noch längst nicht erreicht, so improvisierte man „Stumpfsinnsarien“, etwa nach dem Muster:

Und Schreck durchfuhr die Klapperschlangen,
Jumheidi, heida,
Weil ihre Klappern schlapper klangen,
Jumheidi, heida.

Ich glaub, es ist ein krasser Wahn,
Jumheidi, heida,
Doch nein, es ist ein Wasserkran,
Jumheidi, heida......

und dabei „fraß“ man die Kilometer, ohne daß man's merkte. Abends dagegen, wenn man müde war und der Mondenschein auf den Wiesen lag, begann einer mit leiser Stimme ein wehmütiges Lied, wie sie's alle kannten; dann sang oder summte man halb träumend mit, — und beides: der helle Tag mit seinen frischen Liedern und der stille Abend mit seinen weichen wurden zu einem Erlebnis, das man mit sich trug — eine ganze Woche lang, bis zur nächsten Fahrt oder auch noch länger. So war das Lied der Ausdruck aller wechselnden Stimmungen, — wie es das in seiner Ursprungsgestalt ja auch immer ist. Aber wie viele der Zeitgenossen dieser Jungen lebten noch mit den Liedern, wie sie es taten? Und wenn sie in übermütiger Laune sangen: „Wir sind doch kein Gesangverein“, so sagten sie damit: „Nicht deshalb singen wir, um andern etwas vorzusingen, sondern weil das Singen zu uns gehört.“ Daß ihr Singen ebensowenig schön war, wie die Auswahl ihrer Lieder geschmackvoll, das ficht den Wandervogel dieser Zeit durchaus nicht an. Doch ganz allmählich brachte die Entwicklung — ähnlich wie auf andern Gebieten —, auch auf dem des Liedes und der Musik ganz neue Zielsetzungen. Mit eifrigem Bemühen rang man um den wahren „Wandervogelstil“, und im selben Maße, wie man zu immer einheitlicherem Willen und klareren Idealen kam, im selben Maße erkannte man dies an allen Ausdrucksformen; am auffälligsten natürlich an der Kleidung, mehr oder weniger

aber auch an der Auswahl der Lieder und der benutzten Begleitinstrumente, späterhin dann an der Pflege des Volkstanzes. Wir kommen damit zur Volksliedzeit im Wandervogel. Sicherlich hatte man bis dahin auch Volkslieder gesungen, aber von einer eigentlichen Pflege des Liedes konnte man keineswegs sprechen, — und nun verwarf man sogar einen Teil des bisher gesungenen und setzte an ihre Stelle andere und wertvollere. Im Frühjahr 1909 erschien der „Zupfgeigenhansl". herausgegeben von Hans Breuer. Keiner hätte vorher geahnt, mit welcher wahren Begierde die Jugendbewegung dieses Liederbuch aufgriff: Nach eineinhalb Jahren waren ca. 15000 Exemplare verkauft, — heute ist der „Zupf" in weit über 300000 verbreitet. Was allen Regierungsverfügungen, was allem heißen und edlen Bemühen von Forschung und Schule nicht gelungen war: dem Volke und vor allem seiner Jugend das Lied wiederzuschenken, — der Jugendbewegung gelang es, ohne daß sie zunächst dieses Ziel hatte. Denn „Zupfgeigenhansl" wie auch das „Wandervogelliederbuch" sollten ja in erster Linie den eigenen Gruppen und Bünden einen Liederschatz bringen. Mit Kommersliedern und Schauerballaden hatte man aufgeräumt, an Stelle des kurzatmigen neueren Volksliedes Perlen der Volksliedzeit im 16. und 17. Jahrhundert gebracht, und noch mehr: man weckte damit die Lust zum eigenen Sammeln! So erschienen in den Jahren 1910—1913 eine Anzahl „Liederblätter", zusammengestellt von Gruppen oder einzelnen, die Weisen und Worte in der Hauptsache dem Volksmunde abgelauscht, einiges aber auch aus alten Sammlungen und Museumsfunden zusammengetragen hatten. Die Mehrzahl dieser Liederblätter war landschaftlich bedingt, wie ihre Namen auch erkennen lassen („Gießener", „Sächsisches", „Westfälisches" Liederblatt usw.), entgingen aber nicht immer der Gefahr, Lieder nur deshalb als wertvoll zu bringen, weil sie noch im Volke gesungen wurden. Hier setzte denn auch bald Kritik ein — man ging sogar so weit, die Lieder vergangener Jahrhunderte als unserem heutigen Empfinden nur bedingt und teilweise entsprechend abzulehnen und in Neuschöpfungen von Volks- oder besser gesagt volkstümlichen Liedern das Ideal zu erblicken. Es entstanden auch mit der Zeit eine ganze Anzahl neuer Lieder, vor allem auf Texte von Löns, bei denen ehrliches und tiefes Empfinden aber nicht immer die Kennzeichen musikalischen Dilettantismusses vergessen ließen. Daß geschäftstüchtige Verleger die Konjunktur durch Herausgabe sog. „Wandervögel-Liederbücher" gleich auszunützen versuchten, sei nur nebenbei erwähnt. Die Wandervogelkreise nahmen diese mit Operettenschlagern und süßlichem Kitsch gespickten Sammlungen selbstverständlich nie ernst.

Es gilt nun noch einen Blick zu werfen auf die Art des Singens und die Benutzung von Instrumenten. Entsprach der ersten Zeit des Wandervogels das sog. „Hordensingen", so stellte man allmählich höhere Ansprüche an Klang und Schönheit des „Gruppensingens". Bei großen Treffen fanden „Wettsingen" statt, zu denen man an „Nestabenden" vorher geübt hatte. Man begann den mehrstimmigen Gesang wie auch Einzelgesang mit Instrumentalbegleitung zu pflegen. War man in bezug auf die Begleitinstrumente bis dahin nicht allzu wählerisch gewesen — beim ersten Wandervogel gab es Zieh- und Mundharmonika, Querflöte und Guitarre — so schälte sich als das eigentliche Wandervogelinstrument die Laute (Guitarre oder Zupfgeige) heraus. Einen unerbittlichen Kampf führte man, bis die Mandoline — ihrem Klangcharakter nach ein undeutsches Instrument — das sich fest eingenistet hatte, wieder verschwunden war. Die Liedbegleitung auf der Laute erhob sich immer mehr — vor allem durch die Bemühungen des Münchener Lautenistenkreises (Scherrer und Kothe) — über das bis dahin übliche Akkordieren. Zur Laute, dem romantischesten Instrumente überhaupt, gesellten sich Geige

und Flöte. So konnte man alles in allem, der ersten Wandervogelperiode gegenüber, schon von einer gewissen Musikkultur sprechen oder wenigstens doch von einem Wege zu ihr hin. Allerdings kam man während der Kriegsjahre auf diesem Wege nicht viel vorwärts.

Bevor wir uns nun dem nächsten Zeitabschnitt zuwenden, der unter Krisen aller Art erst die eigentliche „musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend" entstehen ließ, gilt es einen Blick zu werfen auf Wirkungskreis und Persönlichkeit August Halms — eines Mannes, dessen Einfluß den Charakter der späteren musikalischen Jugendbewegung wesentlich bestimmen sollte. Halms eigentliche Wirkungsstätte ist die Freie Schulgemeinde Wickersdorf. Es ist keineswegs verwunderlich, daß auch auf anderen als musikalischen Gebieten die Beziehungen zwischen Freien Schulgemeinden und Jugendbewegung recht vielseitige waren. Beiden gemeinsam war ja zumeist eine gewisse Reaktion, wenn nicht Revolution gegen bisherige Begriffe von Bildung, Kultur und Persönlichkeit, beiden gemeinsam meistens auch eine innige Verbindung mit der Natur und alles das, was sich daraus folgerichtig ergibt. Vor allem aber galt beiden als vornehmstes Ziel: die Gemeinschaft. Wenn nun — in erster Linie durch Wynekens Wirken und Schaffen — der allgemeinen Jugendbewegung als Gegenstück ihrer oft unfruchtbaren Romantik der strenge und ehrfürchtige „Dienst am objektiven Geiste" als Ideal hingestellt wurde, so trat der Musikpflege die von August Halm in Wickersdorf gepflegte Musikkultur (als besonders typisch für die Eingliederung der Musik in das Gemeinschaftsleben der Freien Schulen) entgegen. Da Halm die Grundlagen seiner Ästhetik und Musikbetrachtung in bekannten Büchern niedergelegt hat, sei der Kürze halber seine Auffassung mit einigen Sentenzen gekennzeichnet. Er schreibt in „Von Grenzen und Ländern der Musik":

„Die Kunst ist gerade um so echter, je weniger sie persönlich Gefühltes übersetzt, ihre Sprache ist nicht dessen Ausdruck", und ferner: „Verhängnisvoll war es zu glauben, man müsse zuerst und vor allem die eigene Persönlichkeit kultivieren, durch Erlebnisse und Gefühle züchten, um dann von ihnen zu singen und zu sagen. Ist es nämlich eine Eigenschaft guter Musik, daß sie hohe Gefühle auslöst, so ist es darum noch längst keine Eigenschaft hoher Gefühle, gute Musik hervorzubringen."

Hält man dagegen etwa die Aussprüche Robert Schumanns: „Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen", und „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht," so erhellt mit aller Deutlichkeit, um welch gegensätzliche Musikanschauungen es sich hier handelt.

Während bis dahin der Wandervogel seiner Art gemäß Musik und Lied mit seinem romantischen Erleben durchtränkt hatte, auf diese Weise eine innige Verbindung mit einem, wenn auch kleinen Musikausschnitt, dem Lied, erreichte — so erstand nun vor seinen Augen ein neues Ideal von mehr geistiger, als gefühlsmäßiger Musikverbundenheit, eine neue Art Musikgesinnung. Eine im wesentlichen auf der Beschäftigung mit Bach gegründete Musikkultur berührte sich plötzlich mit einer solchen, in deren Mittelpunkt fast lediglich das Volkdlied stand. Es geschah dies zu einer Zeit (etwa ab 1916), da auch auf anderen Gebieten innerhalb der Jugendbewegung den romantischen Idealen konkretere entgegengehalten wurden, da man Siedlungen und Werkgemeinschaften gründete, sich an politischen Kämpfen zu beteiligen begann, da mit anderen Worten die Krisis in der Jugendbewegung zu Spaltungen und Neubildungen vielfältigster Art führte. Den ganzen Zwiespalt der damaligen Lage zeigen deutlich die Veröffentlichungen dieser Zeit, vor allem der Sammelband „Musikalische Jugendkultur" von Jöde (Verlag Ad. Saal) und der erste Jahrgang der von Richard Möller herausgegebenen Zeit-

schrift „Die Laute“ (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel). Zwar war man sich in der Verurteilung einer gewissen musikalischen Oberflächlichkeit, die sich mit bloßer Volksliedpflege zufrieden gab, ziemlich einig, hielt demgemäß auch beiderseits ein ernsteres Erarbeiten rein handwerklicher Grundlagen, d. h. sowohl die Beschäftigung mit Elementar-Musik- und Harmonielehre als auch die technische Meisterung der Begleitinstrumente für unbedingt erforderlich, um der Volksliedkultur eine tiefere Bedeutung zu geben. Auch über die Wichtigkeit der Hausmusikpflege, wie sie vor allem Richard Möller in der „Laute“ vertrat, konnte man noch einer Meinung sein. Während aber alle diese Bestrebungen mehr oder weniger fest verwurzelt waren in dem romantischen Musikerleben des Wandervogels, traten vor allem durch die Aufsätze Wynekens die oben näher gekennzeichneten Gedankengänge Halms in den Brennpunkt der Auseinandersetzungen. Wenn Wyneken sagt, der Wandervogel sei in Gefahr, Kunst und Poesie nur als Mittel zu einem idyllischen Lebensgenuß einzuschätzen, andererseits der Volksliedpflege nur einen ganz bedingten Wert als Durchgangsstufe zur „hohen Kunst“ beimaß, so ist diese Kritik durchaus verständlich, sobald man die Halmsche Musikauffassung und den Geist Wickersdorfs berücksichtigt. Und besonders unter der reiferen „Freideutschen Jugend“ mußte das Aufeinanderprallen solcher Gegensätzlichkeiten den Anstoß zu mancherlei Problemstellungen geben. Wyneken wirbt für Halm als den geborenen Führer aus dieser kritischen Situation, dieser selbst weist die Jugend auf eindringlichste Beschäftigung mit Joh. Seb. Bach hin, so lange man sich für einen lebenden Führer nicht entscheiden könne. Ungeachtet dieser geistigen Lage erschienen als Nachblüte der vorausgegangenen Volksliedperiode unzählig viel neugeschaffene Lieder, die aber aufs deutlichste zeigten, wie leicht eine ungebundene Romantik zur Sentimentalität führen kann; auf der anderen Seite bewiesen die von Waldemar v. Baußnern herausgegebenen Liederhefte wie auch vor allem das von dessen Sohne Fritz zusammengestellte „Jenaer Liederblatt“, daß die bestehenden Konflikte zum mindesten einer Wertschätzung kunstvoller und technisch einwandfreier Liedbearbeitungen den Weg ebneten.

Sofern man den entscheidenden Wendepunkt dieser Übergangszeit äußerlich festlegen wollte, so müßte dieser in Fritz Jödes Redaktions-Übernahme der schon oben erwähnten Zeitschrift „Die Laute“ zu erblicken sein. (Richard Möller war im Alter von 18 Jahren gestorben.) Kennzeichnend für die entschiedene und neue Richtung wurden Jödes programatische Aufsätze gleich in den ersten Nummern, deren Sinn und Willen der folgende Passus klar erkennen läßt:

„Wir glauben nicht mehr, daß man an Musik herankommen könne durch Verfeinerung, Überreizung seiner eigenen Stimmungen, wo sie immer nur Mittel zum Zweck bleiben muß, sondern durch immer tieferes Eindringen in ihren Willen. Musik ist für uns keine Stimmungsgelegenheit, erfüllt durch mechanisch-technische Fertigkeiten, sondern eine Gesinnungsangelegenheit. Wir glauben, daß sie, wo sie der Mensch einmal aus sich herausgestellt hat, nach eigenen, über ihm stehenden Gesetzen dahinschreitet. Diese ihr innerstes Wesen, ihr Gesetz am tiefsten zu erfassen, halten wir für unsere Aufgabe, für unseren Dienst, und zu dem wollen wir auch die künftige Generation erziehen.

Unverkennbar ist diese Musikgesinnung mit derjenigen Halms aufs engste verwandt; Jöde hatte sich schon vorher mit einer Anzahl Artikel für Halm eingesetzt, dessen Theorien er allerdings später nicht restlos übernahm. Unverkennbar ist aber auch noch etwas anderes, wesentlich Neues: Die nun einsetzende und vor allem durch Jödes Persönlichkeit und Schaffen weiter vertiefte Verbindung mit der Schulmusikerziehung. Seine — Jödes — Entwicklung hatte vom romantischen Liederleben des ersten Wandervogels

über intensive Beschäftigung mit der Laute und ihrer Literatur, dem Volksliede des 15./16. Jahrhunderts, der musikalischen Romantik und Klassik folgerichtig zur erntesten Vertiefung in Bach'sche Werke und damit zu Auseinandersetzungen mit Halmscher Musikästhetik geführt. Ihm war — wie kaum einen anderen — die Entwicklung des musikalischen Lebens in der gesamten Jugendbewegung ein Gleichnis seiner eigenen — oder umgekehrt. Hinzu kam, daß er durch seinen Beruf als Lehrer einen Einblick erhielt in die Mängel des Schulgesangsunterrichtes. Hier erblickte er einen der Hauptgründe für den Niedergang unserer allgemeinen Musikkultur, und hier setzten seine ersten Schriften an. Heute könnte man sich diese enge Verbindung zwischen Schulmusikerziehung und musikalischer Jugendbewegung kaum wegdenken.

Bald erhob sich die „Laute" über den engen Rahmen, der ihr durch den Titel vorgezeichnet wurde, hinaus. Immer mehr traten in den Vordergrund Artikel über die grundsätzliche Einstellung zur Musik, wie sie im Sinne Halms und Jödes lag, über musikalische Organik und Melodik, erläutert durch ausführliche Analysen, über Musikunterricht und musikalische Volkskultur — also deutlich wahrnehmbar ein entschiedener Wille zu vertiefter musikalischer Bildung und Abwehr gegen allen oberflächlichen und dilettantenhaften Musikgenuß. Dem Begriff „Dilettant" gab man seinen ursprünglichen Sinn wieder, d. h. „Liebhaber" der Musik und versuchte so durch ernsteste Beschäftigung mit ihr den üblen Beigeschmack des Unvollkommenen, der ihm anhaftete, auszutilgen. Die Hausmusik wurde gefördert durch weitere Herausgabe von Musikbeilagen und Beiheften. Immer fester schlossen sich die Abnehmer der „Laute" zu gemeinsamen Musizierkreisen, sog. „Musikergilden" zusammen, so daß sich der Lage entsprechend die Zeitschrift ab 1923 „Musikantengilde" nennen konnte. Jöde erhielt durch die Berufung an die Charlottenburger Akademie für Kirchen- und Schulmusik einen ihm angemessenen Wirkungskreis und hiermit gelangen wir zu dem gegenwärtigen Stand der „musikalischen Erneuerungsbewegung." (Schluß folgt.)

Tolstoj und die Musik

Zu seinem 100. Geburtstage

Von Richard Gottschalk, Berlin

Am 28. August (9. September n. St.) 1828 ist auf dem väterlichen Gute in Jasnaja Poljana im Gouvernement Tula einer der merkwürdigsten Menschen geboren worden, die das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat: Leo Nikolajewitsch Tolstoj. Als Angehöriger einer begüterten russischen Adelsfamilie an Wohlleben und Luxus gewöhnt, führt er nach dem Sturm und Drang der Jugendjahre das entsagungsvolle Leben eines russischen Bauern; in den Gedankengängen und Vorurteilen der besitzenden Klassen groß geworden, predigt er als Gutsherr von Jasnaja Poljana, das Land gehöre denen, die es bebauen. Aus Offizierskreisen hervorgegangen und selbst ihnen angehörend, wettert er als ausgesprochener Pazifist gegen Militärdienstpflicht und Krieg. Er, der sich mit Inbrunst Gott in die Arme wirft und die Religion als die größte Kulturmacht preist, wird von dem heiligen Synod, der höchsten Kirchenbehörde seines Landes, mit dem Kirchenbann belegt. Seine Bemühungen, seinem Volke, ja der Menschheit zu helfen, sind seltsam genug. Als überzeugter Anhänger der Lehre J. J. Rousseaus will er das Rad des Kulturfortschritts um Jahrhunderte zurückdrehen und eine Erneuerung der Menschheit durch die Rückkehr zur Natur, zu den Uranfängen der menschlichen

Gesittung, erreichen. Aus diesem Bestreben, eine geistige Rückbildung herbeizuführen, und aus seiner stark religiösen Einstellung erklären sich seine Ansichten über die Kunst im allgemeinen und die Musik im besonderen, die er in seinen Schriften „Was ist Kunst?" „Über die Kunst," „Gegen die moderne Kunst," „Was sollen wir denn tun?" und gelegentlich in vielen seiner Erzählungen, Dramen und Romane niedergelegt hat.

Nach Tolstoj ist die Kunst eine Tätigkeit des Menschen, die darin besteht, daß er durch gewisse äußere Zeichen den andern bewußt die von ihm erfahrenen Gefühle mitteilt, wobei die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie ebenfalls empfinden. Sie ist unabhängig vom Begriff der Schönheit, der Zweckmäßigkeit, des Nutzens, der Symmetrie, der Ordnung, der Proportionalität, der Glätte, der Harmonie der Teile usw. Vor allem ist sie kein Genuß, sondern ein zum Leben und zum Wohl eines jeden einzelnen Menschen und der ganzen Menschheit notwendiges Mittel des Verkehrs unter den Menschen, das sie in den gleichen Gefühlen eint. An dieser ganz einseitigen Auffassung des Wesens der Kunst mißt er auch die Werke, die auf dem Gebiete der Tonkunst hervorgebracht worden sind, und kommt, mit Ausnahme der „berühmten Arie" von Bach (wahrscheinlich aus der Orchestersuite in D-Dur), des Nokturnos in B-Moll von Chopin und einem Dutzend ausgewählter Stücke von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Chopin, zu einer Ablehnung der Tonschöpfungen auch unserer Größten; denn mit Ausnahme der Märsche und Tänze, die untergeordnete, aber wirklich der Masse der Menschen gemeinsame Gefühle ausdrücken, seien die modernen Kompositionen nur einem kleinen Kreise von Eingeweihten verständlich. Die ganze Opern- und Kammermusik, bei Beethoven angefangen, die Musik Schumanns, Berlioz', Wagners, Liszts, sei vollständig dem Ausdruck von Gefühlen geweiht, welche nur die begreifen können, die eine nervöse Empfindlichkeit krankhafter Art in sich entwickelt haben; diese Musik eine nicht die Menschheit, sondern trenne sie. Unter diesem Gesichtspunkt muß er auch über Beethovens „Neunte" den Stab brechen; denn nur wenigen Menschen, die dazu besonders erzogen und vorbereitet sind, dieser künstlichen Hypnotisierung zu unterliegen, sei dieses „ungeheuerliche und verworrene Werk" verständlich. Wenn auch das Gedicht Schillers den Gedanken ausspricht, daß die Freude alle Menschen vereint und in ihnen die Liebe erstehen läßt, so werde dieses Gedicht doch erst am Schlusse der Symphonie gesungen, und die Musik der ganzen Symphonie entspreche keineswegs dem von Schiller ausgedrückten Gedanken. Es sei eine ganz und gar partikularistische Musik, die durchaus nicht geeignet sei, alle Menschen zu vereinigen, sondern vielmehr zu trennen. Von den andern Werken des späten Beethoven will er erst recht nichts wissen; denn der völlig ertaubte Meister konnte nur „seltsame, krankhafte Werke" schreiben, die er infolge seines Gebrechens nicht genügend auszugestalten vermochte, um ihnen einen vollen künstlerischen Wert zu verleihen. Bezeichnend sind Tolstojs Eintragungen in sein Tagebuch[1]). Am 28. Mai 1896 schreibt er: „Ein Kunstwerk ist nur dann ein Kunstwerk, wenn es verständlich ist ... Diese Erwägung hat mich zu einem ganz bestimmten Schluß geführt: daß nämlich die Musik früher als die andern Künste (Dekadententum in der Poesie und Symbolismus in der Malerei) vom Wege abgekommen und in eine Sackgasse geraten ist. Und der sie auf Abwege brachte, das war der geniale Beethoven." Im Dezember 1896: „Wie würden Leute, die sich zusammengefunden haben, um Beethovens letzte Werke im Konzert zu hören, erleichtert aufatmen, wenn man ihnen plötzlich einen Ländler, einen Czardas u. dgl. vorspielte." Auch die „seltsame Musik"

[1]) Leo Tolstois Tagebuch. VI. Band der Tolstoj-Bibliothek. Herausgegeben von Ludwig Berndl. München, Georg Müller, 1917.

R. Wagners will Tolstoj nicht als wahre Kunst gelten lassen. Seine Kompositionen, in denen die mystische Theorie Schopenhauers musikalischen Ausdruck erhält, seien für die große Menge unverständlich und daher schlecht. Zu solchem Urteil glaubt er sich berechtigt, obwohl er nur einer einzigen Siegfriedaufführung beigewohnt hat und über den ersten Akt nicht hinausgekommen ist. An seinen Bruder schrieb er über dieses Erlebnis: „Gestern war ich im Theater und hörte die berühmte neue Oper ‚Siegfried' von Wagner. Ich konnte den ersten Akt nicht bis zu Ende absitzen und sprang von dort davon wie ein Wahnsinniger, und noch jetzt kann ich nicht ruhig darüber sprechen. Das ist ein dummes Kasperle-Theater, das für Kinder, die älter sind als sieben Jahr, viel zu schlecht ist, nicht aber Musik. Und da sitzen einige tausend Menschen und heucheln Entzücken!" Tolstoj mißt die Kunstwerke mit einem unzureichenden Maße, das er sich zurechtgemacht hat, und spricht über sie mit der blinden Leidenschaft des Fanatikers sein Urteil, das er sich in der Weltabgeschiedenheit seines moskowitischen Dorfes gebildet hat. Wenn das Hauptmerkmal eines wahren Kunstwerkes ist, daß es von allen Menschen, den Gebildeten und Ungebildeten, verstanden wird, dann ist es von ihm nur folgerichtig, dem einfachen Volksliede allein künstlerischen Wert beizumessen und zu behaupten, eine Symphonie zu schreiben in der Art von Brahms oder Richard Strauß oder eine Oper wie die Wagners, sei viel leichter, als vier Takte einer Melodie ohne Begleitung zu erfinden, die aber einen gewissen Seelenzustand darstellt und den Zuhörern in Erinnerung bleibt. In diesem Sinne läßt er in seinem Drama „Und das Licht leuchtet in der Finsternis" Boris, dem Tonja eine Sonate von Schumann und die Préludes von Chopin vorspielt, sagen: „Musik ... ich liebe sie, oder besser, ich bin ihr nicht feind, ziehe aber etwas Einfacheres vor, z. B. ein schlichtes Lied." Ähnliche Gedanken hat er in seinem Tagebuch niedergelegt. Dezember 1896: „Die künstliche, herrschaftliche Musik der Parasiten nimmt, da sie ihre Ohnmacht, ihre Inhaltlosigkeit fühlt, ihre Zuflucht bald zum Kontrapunkt, zur Fuge, bald zur Oper, bald zur Illustration und schiebt an Stelle des natürlichen Interesses ein künstliches.". . . . „Die Kirchenmusik war eben darum, weil sie den Massen zugänglich war, gut. Unzweifelhaft gut ist nur das, was allgemein verständlich ist. Daher der Grundsatz: je verständlicher, desto besser." Am 4. Februar 1897: „Hörte kontrapunktisches Singen. Das ist die Vernichtung der Musik, ein Mittel der Entstellung. Keine Gedanken, keine Melodien, sondern eine sinnlos herausgegriffene Folge von Tönen, aus deren Vereinigung sich eine gewisse langweilige Ähnlichkeit mit Musik ergibt. Das beste daran ist noch, wann der letzte Akkord verklungen ist."

In der Gewalt, welche die Musik über den Menschen gewinnt, in der „Ansteckung", die von ihr ausgeht, sieht Tolstoj eine große Gefahr. In seiner Erzählung „Die Kreutzersonate" zeigt er den verderblichen Einfluß der Musik auf ein empfängliches Frauengemüt. Maria Aleksandrowna spielt in dem Roman „Eheglück" Ssergej Michajlowitsch das Adagio aus Beethovens Sonate quasi una fantasia und die Phantasiesonate von Mozart vor und erzählt von dem Eindruck, den die Musik auf ihren Gatten macht: „Wenn ich sein Lieblingsstück spielte, setzte er sich auf den entferntesten Diwan, so daß ich ihn kaum sehen konnte, und suchte aus einer gewissen Seelenscham den Eindruck, den die Musik auf ihn machte, zu verheimlichen. Aber oft, wenn er es gar nicht erwartete, stand ich auf, ging zu ihm und fand in seinen Zügen, in dem gesteigerten feuchten Glanz der Augen die Spuren einer Erregung, die er umsonst zu verbergen suchte." In sein Tagebuch schreibt Tolstoj im Dezember 1896: „Man sagt, die Musik verstärke die Wirkung der Worte — in der Arie, im Lied. Das ist nicht wahr. Sie übertrifft den Eindruck, den Worte machen können, unendlich. Welche Worte könnten sich mit der Arie

von Bach messen? Etwas anderes sind Worte an und für sich. In welche Musik man die Worte der Bergpredigt auch setzen möge, die Musik wird sie nie erreichen, wenn man in die Worte einzudringen versteht." Weil die Musik einen so ungeheuren Einfluß auf das Seelenleben des Menschen ausübt, sollte sie nach Tolstojs Meinung eine Staatsangelegenheit sein. Man dürfe nicht zugeben, daß der erste beste über eine so furchtbare hypnotische Macht verfügt. So etwas wie der erste Satz der C-Moll-Symphonie von Beethoven sollte eigentlich nur bei gewissen bedeutsamen Gelegenheiten gespielt werden dürfen. Rolland[1]) macht dazu die Bemerkung, daß doch nur wenige Menschen ein so gesteigertes Empfindungsleben haben, wie es Tolstoj eigen gewesen zu sein scheint; ein Blick auf die Gesichter der Zuhörer lehre, daß selbst eine Oper wie R. Strauß' „Elektra" die große Menge kaum aus dem seelischen Gleichgewicht bringe.

Der Hauptfehler ist nach Tolstoj, daß die Kunst sich nicht an das Volk wendet, sondern nur bestrebt ist, einer bestimmten Klasse der Gesellschaft das größtmögliche Maß von Vergnügen zu verschaffen. An dem Tage, an dem die Kunst aufhörte, sich an ein ganzes Volk zu wenden, sagt Tolstoj, ist sie ein Vorrecht einer privilegierten Kaste, ein Beruf geworden. Berufsmäßige Künstler werden in Kunstschulen ausgebildet, die in ihnen die Fähigkeit, wahre Kunst hervorzubringen, zerstören und eine ungeheure Menge von Kunstnachahmungen erzeugen. Die höheren Klassen verlangen Unterhaltung und bezahlen dafür einen guten Preis, und die Künstler erniedrigen sich zu „Hanswürsten der Reichen und Vornehmen" und bedienen sich allerhand Mittel, sie zufriedenzustellen. Ein solches Mittel ist das Nachempfinden. Früheren Kunstwerken werden ganze Sujets oder Partien entnommen und mit einigen Zusätzen derart umgemodelt, daß sie scheinbar neu werden. Durch allerhand Zierat, Passagen, Fiorituren, Einführung neuer Instrumente ins Orchester u. a. m., sucht man eine große Wirkung zu erzielen; ebenso durch packende Effekte: durch ein plötzliches Crescendo, das von den zartesten Tönen zu den heftigsten übergeht, durch eine Wiederholung einer solchen Steigerung in allen Oktaven und von allen Instrumenten; durch eine Folge von Harmonien, Tonreihen oder Rhythmen, die von denen, die naturgemäß aus dem musikalischen Gedanken entspringen müßten, durchaus verschieden sind und gerade infolge ihrer Eigentümlichkeit packen. Überhaupt mißbraucht die moderne Musik die rein physische Wirkung, die darin besteht, immer mehr Lärm zu machen, als nötig ist. Andere Musiker suchen durch die Erregung der Neugier zu fesseln. Symphonien werden so angelegt, daß man den Sinn wie bei den Scharaden erraten muß. Durch Programmusik will man uns Handlungen und Landschaften beschreiben oder gewisse Gefühle suggerieren. So und ähnlich zieht Tolstoj gegen die moderne Kunst zu Felde.

Wie denkt sich Tolstoj eine Erneuerung der Kunst? Sie muß vor allen Dingen nicht die Angelegenheit einiger weniger sein, die daraus einen Beruf machen, sich mit nichts anderem beschäftigen und dafür eine Belohnung erhalten, sondern von allen Menschen aus dem Volke ausgeübt werden, die sich dann mit ihr befassen werden, wenn sie ein Bedürfnis nach einer solchen Tätigkeit empfinden. Der Künstler der Zukunft wird das gewöhnliche Leben der Menschen führen und seinen Unterhalt durch irgendeine Arbeit, etwa durch ein Handwerk, verdienen. Denn nichts ist verderblicher für das Schaffensvermögen der Künstler als der Zustand der Versorgtheit und des Luxus, in dem sie sich gewöhnlich in unserer Gesellschaft befinden. Erst dann wird die Kunst aufhören, ausschließlich eine Angelegenheit der höheren Klassen zu sein und dem ganzen Volke zu-

[1]) Romain Rolland, Das Leben Tolstojs. Herausgegeben von Wilh. Herzog, Frankfurt a.M., Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1922.

gänglich werden, weil jene verzwickte Technik, welche die Kunstwerke unserer Zeit verunziert und große Anstrengung und Zeitverschwendung verursacht, verschwinden und Kunsterzeugnissen Platz machen wird, die sich durch Klarheit, Einfachheit und Bildhaftigkeit auszeichnen, den Merkmalen echter Volkskunst. Den Inhalt dieser Kunst werden nicht jene krankhaften Gefühle der Hoffahrt, der Wehmut, der Übersättigung und der Sinnlichkeit ausmachen, sondern solche, die dem religiösen Bewußtsein unserer Zeit entstammen. Denn nur die Kunst, die aus einer religiösen Lebensauffassung entspringt, hat Wert und ist geeignet, die Trennung zwischen höheren und niederen Klassen zu überbrücken und die Menschen in brüderlicher Liebe zu einigen.
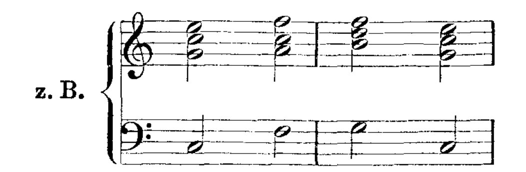
Das ungefähr sind Tolstojs Gedanken über Kunst, wie er sie in seinen zahlreichen Schriften in endloser Wiederholung zum Ausdruck bringt. In allem, was er sagt, liegt ein Körnchen Wahrheit, aber eben nur ein Körnchen. Die Zeiten, in denen Männer aus dem Volke mit ihrem Singen und Sagen den ganzen Bedarf an Wort- und Tonkunst bestritten, sind endgültig vorüber, und jeder Versuch, die Kultur vergangener Jahrhunderte wieder aufleben zu lassen und das religiöse Bewußtsein allein zur Quelle der Kunst zu machen, ist vergeblich.

Nachdem wir im vorstehenden den Theoretiker Tolstoj kennengelernt haben, wird es nicht weniger interessieren, seine praktische Betätigung auf dem Gebiete der Kunst zu verfolgen[1]). Im Jahre 1861 hatte er auf seinem Gute in Jasnaja Poljana eine Schule für seine Bauernkinder eingerichtet, in der er seine pädagogischen Ideen, die auf die Anregungen des von ihm vergötterten J. J. Rousseau zurückgingen, zu verwirklichen trachtete. Auch die künstlerische Erziehung sollte in dieser Schule eine Stätte haben; denn, so sagte er, entweder ist die Kunst überhaupt schädlich und unnütz, oder jeder Mensch ohne Unterschied des Standes und Berufes hat ein Anrecht auf sie und die Berechtigung, sich ihr hinzugeben. In der Dorfschule kommen als künstlerische Fächer nur Zeichnen und Gesang in Frage, und es ist erstaunlich, in Tolstojs „Bericht über die Schule in Jasnaja Poljana" zu lesen, mit welchem natürlichen pädagogischen Geschick er versucht hat, das, was er auf seinen Reisen im Auslande gelernt oder durch eigenes Nachdenken gefunden hatte, in seiner Schule lebendig werden zu lassen.

Wie der Gesangsunterricht sonst in den Schulen getrieben wurde, das konnte er nicht billigen. In den Volksschulen wurde, so führt er aus, gewöhnlich nur der Kirchengesang geübt, d. h. Text und Melodie wurden den Kindern durch ein langweiliges und für die Kinder qualvolles Auswendiglernen beigebracht. Die Kinder wurden als bloße Kehlköpfe, welche die Orgelpfeifen ersetzen sollen, betrachtet und behandelt, und das Gefühl für Schönheit wurde in ihnen nur so weit entwickelt, daß es seine Befriedigung in dem Spiel der Balalaika (einem dreisaitigen, gitarreähnlichen Instrument, das zur Begleitung der Volksgesänge dient), der Harmonika und in einem geschmacklosen Liede fand. Tolstojs Bestrebungen liefen darauf hinaus, die Kinder zum schönen, bewußten Singen anzuleiten. Zur Bezeichnung der Noten bediente er sich zunächst nach französischem Muster der bekannten Solmisationssilben. Stückweis ließ er die Tonleiter entstehen, indem er die Noten auf Linien im Altschlüssel schrieb, „der am meisten symmetrisch ist" (wohl, weil er auf der mittelsten Linie des Systems steht). Die Kinder sangen mit den „französischen" Silben. Die begabteren von ihnen erfanden selbst Übungen, wie: do mi, re fa, mi sol, oder: do re, re mi, mi fa, oder: do mi re do, do re fa mi usw.

[1]) Leo N. Tolstoj, Pädagogische Schriften. Band 8 der I. Serie seiner sämtlichen Werke, herausgegeben von Raphael Löwenfeld. Jena, Eugen Diederichs, 1907.

Nach sechs Stunden fanden einige schon die Intervalle, die er ihnen nannte, indem sie sie nach einer vorgestellten Tonleiter aufsuchten. Besonders gefiel eine Quartenübung: do fa, re sol u. s. f. aufwärts und abwärts. Das fa (die Unterdominante) fiel allen durch seine Kraft auf. „Ist der famos, dieser fa," sagte ein Junge, „der schneidet sich ja förmlich ins Ohr hinein." (Hier möchte ich bemerken, daß die Ausrufer auf unsern Bahnhöfen nach meiner Beobachtung auch den Quartensprung bevorzugen. „Warme Würstchen gefällig?" „Magdeburger Zeitung gefällig?" Immer tönt der Ruf mit dem Intervall do fa an unser Ohr. Ich habe mir folgende Erklärung zurechtgemacht: Wenn ich fa als Tonika betrachte, so ist do die Oberdominante, auf welcher der Septimenakkord aufgebaut ist, der sich zum Dreiklang auf fa auflöst. Ob diese Erklärung stichhaltig ist?) Um den Kindern Lust zum Singen zu machen, schrieb Tolstoj ihnen auch mehrstimmige Übungen an und ließ jeden eine Stimme nach seiner Wahl singen.



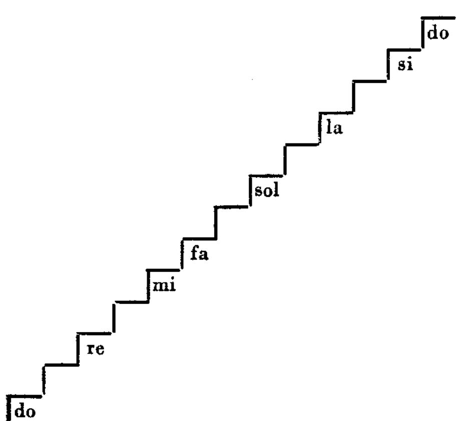
Der eine sang: mi fa, fa mi, ein anderer: do do, re do u. s. f. Tolstoj versichert, daß die Kinder diese Akkorde tagelang mit großem Vergnügen gesungen haben. Einen großen pädagogischen Fehler beging er dadurch, daß er nach und nach die Böcke von den Schafen schied, die Nichtmusikalischen aussonderte und nur noch mit den Musikalischen weiterübte, anstatt den Wenigermusikalischen Lust zu machen, sich nach dem Maß ihrer Kräfte am Gesange zu beteiligen.

Im Verlaufe des Unterrichts drängte sich Tolstoj die Überzeugung auf, daß die Noten auf den Linien nicht anschaulich genug seien, und er fing an, sie durch Ziffern zu ersetzen. Diese Idee hatte schon J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de musique ausgesprochen, durch Galin und Chevé war sie in Frankreich weiter ausgebildet worden. Letzteren hatte Tolstoj in Paris kennengelernt, und er weiß von seinen Erfolgen Wunderbares zu berichten: „500—600 Männer und Frauen, die bisweilen 40—50 Jahre alt waren, sangen unisono und à libre ouvert alles, was ihnen der Lehrer vorlegte". Prof. Chevé und seine Gattin Nanine Paris haben ihre Lehrweise in dem Buche „Méthode élémentaire de musique vocale, Paris 1844", dargestellt. Die späteren Auflagen tragen den seltsamen Zusatz: „Ouvrage repoussé à l'unanimité" (einstimmig abgelehnt) 9 avril 1850 par la Commission du Chant de la ville de Paris". Darunter eine Medaille mit der Unterschrift „Décernée (zuerkannt) Juin 1853". Etwas überheblich preist Chevé seine Ziffernmethode: „J'espère que le jour n'est pas loin où toute la musique vocale ne s'imprimera plus qu'en chiffre". Doch sollte bei ihm auch die Ziffernnotation die gewöhnliche Notierung in Noten nur einleiten. Zwei Gedanken beherrschen die methodischen Ausführungen Chevés: 1. Isoler les difficultés, ne les présenter à l'esprit que l'une aprés l'autre. L'intonation et la mesure sont étudiées séparément. 2. Il s'agit pour nous de vulgariser complètement la musique, comme moyen puissant de moralisation pour le pauvre, et même aussi pour les classes moins malheureuses. Diese Sätze leiteten Tolstoj bei seinem Unterricht. War es ihm, wie er sagt, vorher ungemein schwer, den Kindern einen Begriff von Takt beizubringen, so gelang es ihm jetzt leicht, als er sich entschloß, Melodie und Takt zu trennen, Töne und Takt besonders zu behandeln. Das Sätzchen



ließ er z. B. zuerst ohne Takt singen: do, re, mi, fa, sol, mi, re, do. Dann sangen die Schüler nicht, sondern klopften mit einem Stäbchen oder dem Finger auf den Tisch, bei der ersten Note einmal, und zählten laut: 1, 2, 3, 4, beim zweiten Takt viermal und zählten dazu 1, 2, 3, 4, beim dritten Takte klopften sie zweimal und zählten beim ersten Schlage 1, 2, beim zweiten 3, 4 u. s. f. Schließlich wurden beide Übungen vereinigt. Das Verfahren kann beliebig abgewandelt werden. Bei Behandlung des Taktes bediente sich Tolstoj wohl auch wie Chevé statt der Zahlen gewisser Silben, ließ beim $^4/_4$-Takt sprechen: ta-fa-te-fe, beim $^3/_4$-Takt ta-te-ti u. s. f. Die Musik volkstümlich zu machen, war auch Tolstojs Bestreben. So gut wie Chevé ist es ihm freilich nicht gelungen, von dessen Erfolg er zu berichten weiß, er habe in Paris Hunderte von Arbeitern mit schwieligen Händen auf den Bänken sitzen sehen, neben sich die Werkzeuge, mit denen sie aus der Werkstatt gekommen waren, und alle hätten mühelos nach Noten gesungen. Richtig ist es, wenn er sagt, die Popularisierung der Musik und des Gesanges sei von großer Bedeutung für die Wiedererweckung dieser im Niedergange befindlichen Kunst. Gerade in neuester Zeit ist man eifrig bemüht, durch die Schule wieder ein fröhliches Musizieren in das Volk zu bringen.

Großen Wert legte Tolstoj darauf, den Kindern die Unterscheidung von Ganz- und Halbtönen und den Bau der Dur-Tonleiter nahezubringen. Der Tonschritt do fa war den Kindern besonders kräftig erschienen; sie fühlten auch heraus, daß sich fa zu mi hinneigt, sich gleichsam dahin auflöst. Damit hörten sie die kleine Sekunde (do-fa-mi). Nun mußten sie die Tonleiter auf Ganz- und Halbtöne hin untersuchen und fanden bald, daß die Dur-Tonleiter aus der Folge zweier großer und einer kleinen, dreier großer und einer kleinen Sekunde besteht.



Nebenstehende Zeichnung diente zur Veranschaulichung des Tonleiteraufbaues. Der Gesang des Kirchenliedes „Ehre sei dem Vater“ in Moll ließ die Kinder „gefühlsmäßig“ den Bau der Moll-Tonleiter finden. Tolstoj zeigte ihnen nun, daß man von jedem Tone aus die Tonleiter bilden könne, und daß man, wenn kleine oder große Sekunde vorhanden ist, wo es nötig ist, ein ♭ oder ein ♯ hinschreibt. Wie er versichert, haben die Kinder diesen Belehrungen so großes Interesse entgegengebracht, daß sich oft einige von ihnen in den Zwischenstunden damit beschäftigten, Melodien niederzuschreiben, die ihnen bekannt waren.

Schließlich sei einer Warnung Tolstojs vor einer Beteiligung des Sängerchores an Aufführungen, kirchlichen Festen usw .gedacht. Er ließ sich nämlich vom Ehrgeiz verleiten, mit seinen Kindern in der Kirche zu singen, und hatte zu diesem Zwecke eine Messe und die Cherubimlieder von Bortjanski vorbereitet. Der Erfolg war groß, aber der Gesangunterricht hatte den Schaden davon. „Die Schüler langweilten sich von nun an in der Stunde und suchten ihr fernzubleiben.“ Von dem neuen Chor, den er dann bildete, sagt er: „Unsere Sänger wurden bald den erzbischöflichen ähnlich, die zwar häufig gut

singen, aber gerade infolge ihrer Kunstfertigkeit alle Lust am Singen verloren haben und keine Note zu lesen vermögen, obwohl sie sich einbilden, es zu können. Sie sind oft unfähig, etwas zu singen, was man ihnen nicht ins Ohr geschrieen hat". Nichts schade dem Gesangunterricht so sehr, als die Ausführung von Chören bei Examen und öffentlichen Feiern. Auch in unsern Tagen hat man die Gesanglehrer oft klagen hören, daß die Massenkonzerte von Schülern in Zirkussen und Musikhallen dem Erfolge des Schulgesangunterrichts abträglich seien.

Tolstojs Bericht über seine Unterrichtstätigkeit stammt aus dem Jahre 1862. In diesem Jahre wurde er durch Krankheit genötigt, seine Schule zu schließen. 1869 eröffnete er sie zwar wieder in geringerem Umfange, doch schränkte er seine pädagogische Tätigkeit allmählich ein und gab sie 1875 ganz auf, um für die Beschäftigung mit religiösen Problemen Zeit zu gewinnen. Seine Versuche, den Gesangunterricht in der Volksschule in neue Bahnen zu lenken, sind daher in den vielversprechenden Anfängen steckengeblieben. Anerkennen muß man, daß er sich um die Lösung dieser Frage heiß bemüht hat, und daß er nicht müde geworden ist, auch über die Tonkunst im allgemeinen, wenn auch von einer schiefen Einstellung heraus, nachzudenken.

Undine

Von Oscar Guttmann, Breslau

Was bleibt? Eine gemischte Freude — ein rührendes Früherinnern — ein blaßverdämmernder Ausklang eines bewundernswerten Meisters.

Lortzings Schmerz war — in späteren Zeiten — auch einmal Offenbachs Schmerz: damals hieß es (bei beiden), sie könnten nur Niedlichkeiten schreiben, komische Operchen, Operetten, Musiquettes, ja, peinlicherweise, Parodien, Travestien; aber „ernste" Musik!? Und zwar solche mit dem Kontrapunkt!? Der gerunzelte Zeigefinger erhob sich. —

Achselzuckend und milde lächelnd ging eine gründlich gelehrte Kritik über Meisterwerke hinweg; man verkannte die Kraft der beiden Schaffenden. Und was heißt schließlich „leichtes Genre"? Es klingt ja nur leicht, es ist ja, in Wirklichkeit, so schwer. Auf leichten Flügeln flattern Lortzing und Offenbach in den Himmel der musikalischen Ewigkeit, welche freilich die kürzeste aller Ewigkeiten ist.

Lortzing (der „Biedere" nennt ihn die Beckmesserseele, von Biederkeit gleichweit entfernt wie von Verständnis) griff also nach dem angeblich Höheren, ohne zu ahnen, daß er, schon so hoch stehend, beim noch Höher-Schwingen straucheln mußte. Er ersehnte das Werk, in dem er sein Ursprünglichstes verbinden wollte mit der Romantik des geliebten Freischütz-Komponisten, mit Zauberei, Mittelalter und Geisterspuk.

So entstand diese „Undine", ein Zwitterwerk, nicht Fisch und nicht Mensch, teils mit und teils ohne Seele (oder Inspiration), nachgebildet dem lieblichen Märchen Fouqués.

Lortzing fühlte sich verkannt. Er war sich bewußt, der große Volkskünstler der Deutschen zu sein; aber das „Volk" — nun ja, das Volk ... Ferdinand Raimund, der ihm in der Literatur Congeniale, seine süddeutsche Ergänzung, erschoß sich. Lortzing kämpfte länger. Sein „Zar" hatte freilich fast versagt, sein „Wildschütz" gefiel nicht, und er schrieb einmal:

„Der deutsche Komponist Albert Lortzing muß alle acht bis zehn Tage seine Familie verlassen! Ihre geringe Barschaft reicht kaum soweit, bis er wieder etwas verdient hat. Er selbst hat kaum so viel, um den Dampfwagen bezahlen zu können. Dazu die Strapazen bei solcher Kälte und auf solchen kleinen Theatern und vor allem: der gräßliche Widerwillen gegen das Komödiespielen! Aber merkwürdig, alle Theater sind versessen darauf und weshalb? Nicht weil ich der Schauspieler, nein, weil ich der Komponist Lortzing bin, und das ist eben das Bittre dabei ... Mein ganzes Dasein dünkt mir ein verfehltes." —

So holte er also einige Jahre vor seinem jämmerlichen Tode zum großen Wurfe aus. Er glaubte nicht mehr an die lebendige Kraft seines Humors, ihm waren der Baculus, der van Bett, der Hans Sachs Schemen geworden, die ihn angrinsten und ihm in seinen Hungerphantasien vorheulten, daß er sie vergeblich so bluterfüllt geschaut und gestaltet. Die stumpfen Ohren der Reaktionszeit, das verbiedermeierte Preußen hatten kein Gefühl für Humor; das Lachen war der Borussenhauptstadt wohl vor wie nach 1848 vergangen. Und wann überhaupt hat man in Preußen je lachen dürfen?

Lortzing flüchtete sich in die Romantik, als die blaue Blume schon ein wenig zu riechen begann und als Heinrich Heine sang:

Was war jene Blume, welche
weiland mit dem blauen Kelche
so romantisch süß geblüht
in des Ofterdingers Lied?
War's vielleicht die blaue Nase
seiner mitschwindsücht'gen Base,
die im Adelsstifte starb?
Mag vielleicht von blauer Farb'
ein Strumpfband gewesen sein,
das beim Hofball fiel vom Bein
einer Dame: — Firlefanz!
Honny soit qui mal y pense!

Der Tritt der Pathetik dröhnte in hohler Opernkunst, die „große" Oper herrschte, die oft soviel kleiner als Lortzings „kleine". Und Richard Wagner ging blendend am Horizonte auf. Lortzing kam, wie stets im Leben, zu spät.

So wurde „Undine" eine Sammlung von Stilen und Stimmungen, zum einheitlichen Kunstwerk nicht mehr zu verschmelzen, nicht zu formen. Drei Welten leben, ach, in diesem Werk, in drei Teile klafft es auseinander.

Unübertrefflich wie je sind die volksmäßigen Stücke, die humorerfüllten Takte. Wer vergißt diesen versoffenen Kellermeister? Wer das, hart, haarscharf an der Grenze der Banalität hintastende Lied von „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder?" Hier ist der Griff, den keiner vor ihm hatte, und keiner nach ihm. Ebenso unsterblich wie beim Raimund: Da streiten sich die Leut' herum. Schlicht und recht.

Und echt.

Die zweite Welt des Werkes; die Welt der Geister, des Märchens, der Zauberei; kurz: der Romantik erster Teil. Wie zart, wie rührend sind diese Klänge ersonnen. Ein fast letzter Romantiker summt hier eine blasse und doch ergreifende Melodie. Lohengrinklänge geistern herein — ein Größerer freilich hat sie erst ganz gebändigt. Lortzing greift musikalisch so hoch wie nie zuvor. Doch der wohl schon zermürbte Körper läßt nichts mehr ausreifen. Man ist, noch heute, bewegt und wehrt dem literarischen Gedanken an verträumte Banalitäten.

Aber der dritte, ach der dritte Teil, die Gefühlssphäre des Rittertums, des Mittelalters, schon in der „Euryanthe" von leichter Komik umwittert, ist hier schwer ertragbar. Es ist große Oper (klingt nicht das Holländer-Senta-Duett an?) und doch nicht ganz, es ist Pathetik, Dämonie und doch wieder verniedlicht, verkleinert, fast versimpelt — Lortzing versank auf schwankem Boden.

Drei Elemente — doch nicht innig gesellt.

Das Werk ist in Wahrheit nie vollendet worden, Lortzing selbst hat ewig daran herumgeschnitten, und berufsmäßig Talentierte haben „Einlagen" dazu gemacht. Ein Ende fand niemand. Aber als der störende Komponist nun endlich, entkräftet, gestorben war, bemächtigten sich die Theaterdirektoren und Kapellmeister und die Sänger und — zuletzt — die Musikhistoriker der Oper. Sie strichen und schnitten und kleisterten und komponierten daran herum, so daß schließlich ein Potpourri „Undine" nach Lortzing übriggeblieben ist.

Wie ist heute der Eindruck, was bedeutet uns das Werk, was bleibt?

Eine gemischte Freude — ein rührendes Jugenderinnern und ein blaßverdämmernder Ausklang eines bewundernswerten Meisters, der wie ein Hund starb und wie ein Fürst begraben wurde.

Es gibt ein anderes älteres Undine — Opernwerk von einem Dichter, Musiker, Maler, Romantiker, Deliriker (und Kammergerichtsrat) geschaffen. Lortzing hat es gekannt — Hans Pfitzner hat es erneuert. Hier ist die große Dämonie, hier der Geist der Romantik lebendig, selbst noch die Lieblichkeit der Nixen umleuchtet die versoffene Glorie jenes Gespensterbanners. Wer führt es auf?

Im Geiste aber sieht man sich die drei die Hand reichen: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann — Albert Lortzing — Hans Pfitzner, drei herrliche Schlemihle, von Ewigkeiten umzuckt. —

Das „Geheimnis" des dirigentenlosen Orchesterspiels

Von Alfred Malige, Leipzig

Als Prof. Havemann mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester in einer ersten Probe ohne Dirigent das Violinkonzert von Beethoven spielte, brach er nach einigen Takten des ersten Soloeinsatzes plötzlich ab und fragte ganz erstaunt: „Wie machen Sie das eigentlich?"

Ähnlich verwundert waren viele Leute noch am Abend des Konzertes. Viele glaubten an einen besonderen Trick, andere erwarteten mit Bestimmtheit ein Auseinandergehen nach wenigen Takten. Ich sprach Konzertbesucher, die waren so aufgeregt, daß man hätte meinen können, sie selbst sollten da auf dem Podium sitzen.

Welches war nun das große Geheimnis des dirigentenlosen Orchesterspiels? Wie brachte das Orchester dieses allgemein als Unmöglicherscheinende fertig?

Es ist fast nicht notwendig zu sagen, daß hinter dem Ganzen weder ein Geheimnis noch ein Trick steckt. Das Spielen ohne Dirigent ist — wie Dr. Heuß bereits schon ausführte — ganz einfach ein erweitertes Kammermusikspiel. Als solches betrachtet, wird dann von manchem Beurteiler, der heute noch ein dirigentenloses Konzert nur als Ergebnis eines Drills des Orchesters in endlosen Proben wertet — phantasierte man doch von über 50 Orchesterproben für das erste Konzert des Leipziger Sinfonie-Orchesters —, dem dirigentenlosen Orchesterspiel doch einige künstlerische Bedeutung zugesprochen werden müssen.

Die Erkenntnis, daß die Grundlage für das dirigentenlose Orchesterspiel das Kammermusikspiel ist, wird auch mit den Bezeichnungen „führerlose Konzerte" und „führerlose Orchester" ein Ende machen. Diese sind viel gebraucht worden, sie führen aber zu falschen Betrachtungen und veranlassen weitere falsche Schlußfolgerungen. Nicht von „führerlosen", sondern von dirigentenlosen Konzerten und Orchestern sei also in Zukunft die Rede.

Damit ist zugleich gesagt, daß eine Führung wohl vorhanden ist, nur ist das Führerproblem — das naturgemäß bei einem großen Orchesterkörper eine wichtige Rolle spielt — ganz anders gelöst.

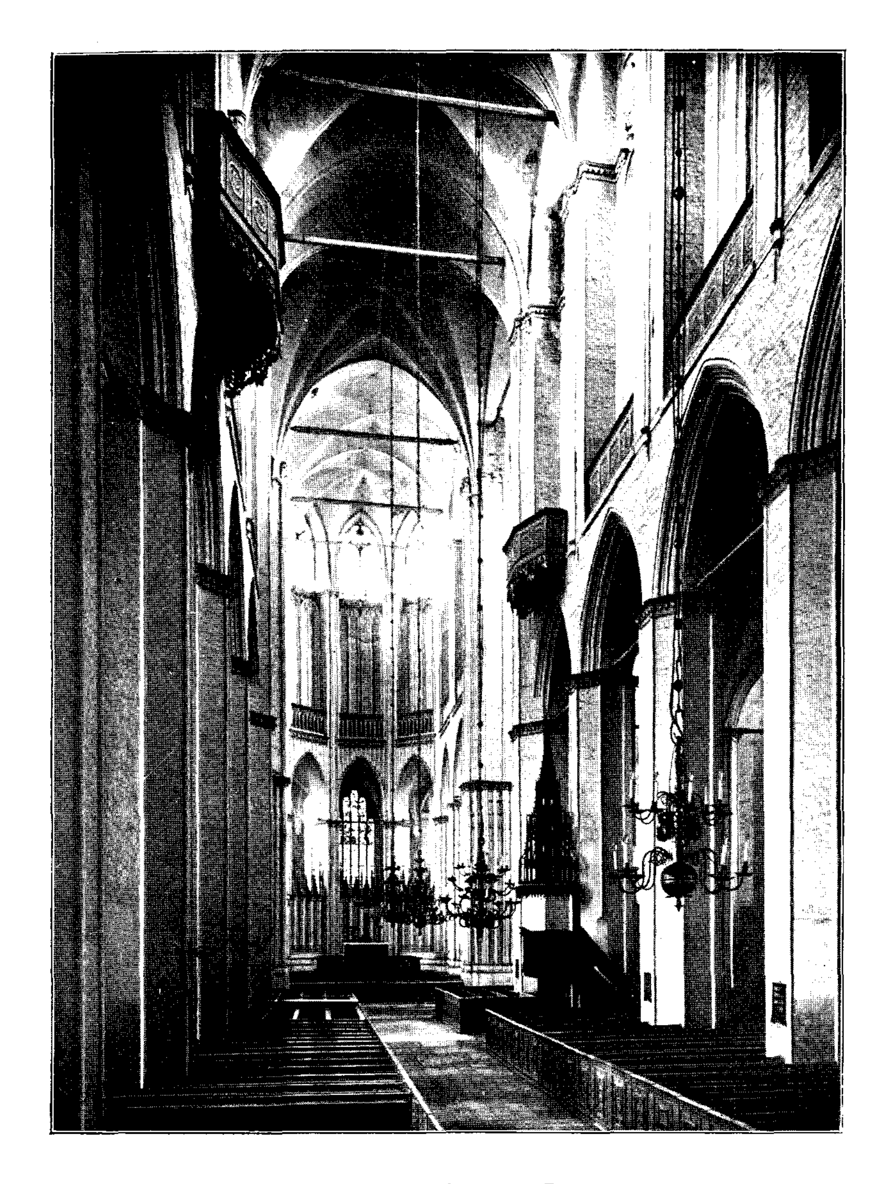
Während beim Streichquartett noch die Möglichkeit einer technischen und geistigen Führung durch einen einzelnen Instrumentalisten — den 1. Violinisten — besteht, verringert sich diese



Leoš Janáček

gestorben am 12. August 1928

Aus Rob. Forberg's Tonkunstkalender 1927



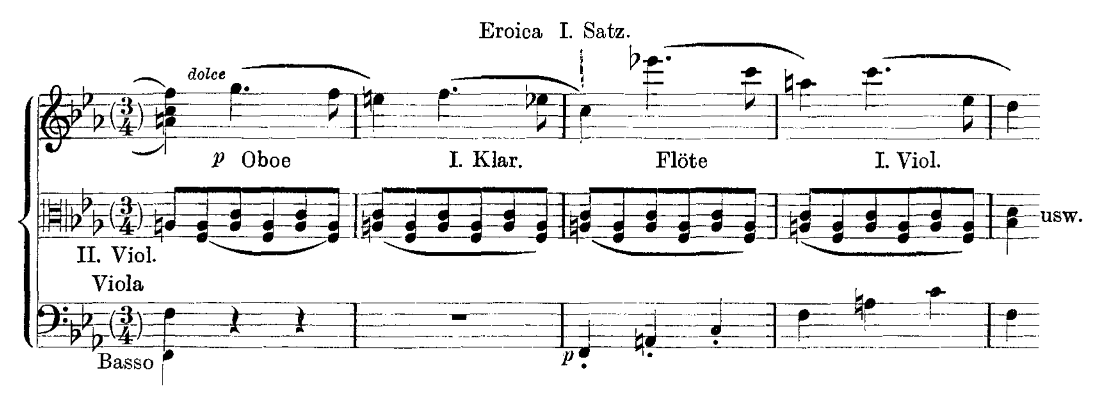
Die Marienkirche in Stralsund,
in der die Geistliche Abendmusik anläßlich der 300-Jahr-Feier
der Abwehr Wallensteins von den Mauern Stralsunds
am 23. und 24. Juli 1928 stattfand.

bei größerer zahlenmäßiger Stärke der Spielgemeinschaft. Zwar bleibt beim dirigentenlosen Orchesterspiel der Konzertmeister ebenfalls der Mittelpunkt, er teilt sich jedoch in der Führung des Ganzen mit anderen Instrumentalisten. Über die Verteilung der Führung bestimmt das zu spielende Werk selbst, einige kleine Beispiele mögen das zeigen.
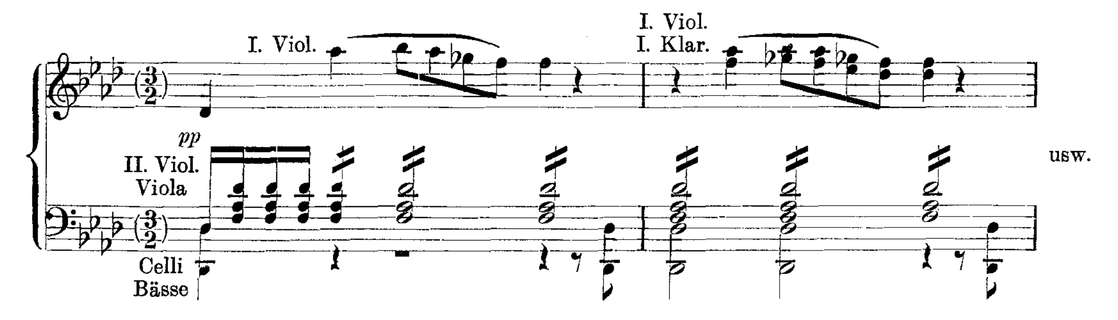
Bei Beginn des ersten Satzes der Eroica gibt der Konzertmeister die ersten beiden Forteschläge des ganzen Orchesters an. Er ist hier für das richtige Zeitmaß verantwortlich. Vom dritten Takt an übernehmen die Celli die Führung, die sie nach einigen Takten wieder an die 1. Violinen abgeben. Man kann es als Regel bezeichnen, daß, soweit eine Führung notwendig ist, diese stets bei dem führenden Melodieinstrument liegt. Bei den Proben ist es eine der wichtigsten Aufgaben, dieses festzustellen. Bei dieser Arbeitsweise ergibt sich ein gutes Herausarbeiten wichtiger sowie Abdämpfung nebensächlicher Stimmen von selbst. Der führenden Stimme ist auf jeden Fall nachzugeben. So kommen mit Leichtigkeit Improvisationen einzelner Instrumente zustande.

Nicht immer ist der Konzertmeister für das richtige Zeitmaß des zu spielenden Stückes verantwortlich. Im 1. Satz des Violinkonzerts von Beethoven hat diese Verantwortung beispielsweise der Paukenschläger. Es ist leicht einzusehen, daß infolgedessen der einzelne Instrumentalist sich auf das Werk ganz anders einstellen muß, als wenn er nach den Zeichen des Taktstockes musiziert. Für den Vortrag des Werkes kann das nur von Nutzen sein.

Neben solchen Stellen, bei denen ein Melodieinstrument unbestritten die Führung hat, gibt es aber auch solche, bei welchen es sich streng nach einer oder mehreren Stimmen der Begleitung zu richten hat. Das wird besonders dort der Fall sein, wo einzelne Teile einer Melodie von verschiedenen Instrumenten übernommen werden.
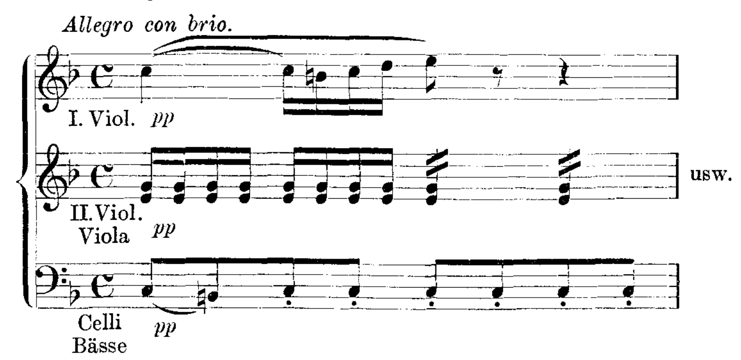


Oboe, Klarinette, Flöte und Violinen müssen sich hier streng nach II. Violinen und Violen richten, sonst kommt es zu bedenklichen Schwankungen, wie sie auch bei Aufführungen unter Dirigenten oft genug zu hören sind. Auch bei den Takten der Egmont-Ouvertüre müssen
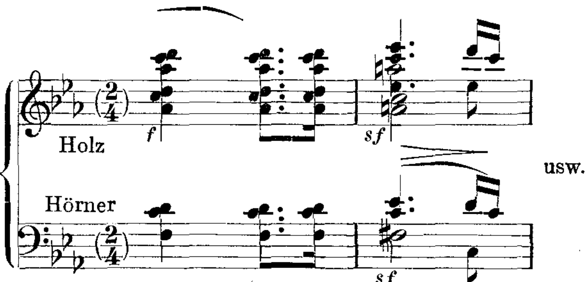


sich 1. Violinen, Klarinette und Flöte streng nach den Sechzehntel der II. Violinen und
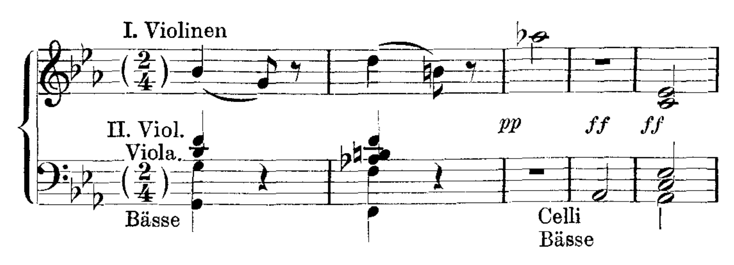
Bratschen richten, besonders im ersten Takt. Sehr wichtig sind oft für ein gutes Zusammenspiel bestimmte Figuren in der Begleitung bei Tempowechsel. So haben im Allegro con brio der Egmont-Ouvertüre Celli und Bässe die Führung und die Verantwortung für Tempo und das hier übliche Stringendo:



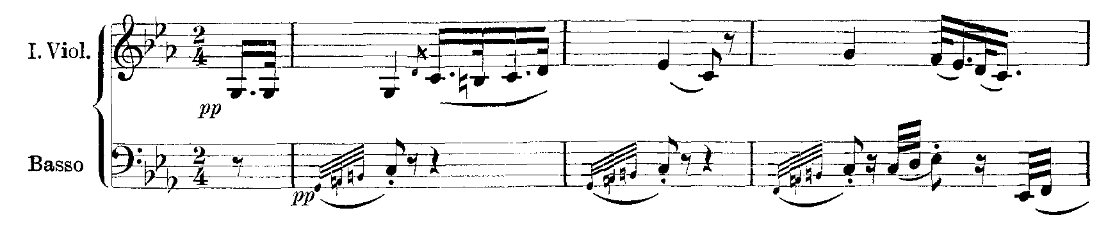
Jeder Einsatz eines Instruments oder einer Instrumentengruppe erfolgt ohne fremde Hilfe. Ein Blick auf die Lippen, den Bogen oder in die Augen des im Augenblick Führenden genügt als kleines Hilfsmittel zu gutem gemeinsamen Einsatz. Einsätze, wie der der beiden Hörner in der Fidelio-Ouvertüre, oder der Anfang des Trios im Scherzo der Eroica oder der Anfang des I. Satzes der Sinfonie Pathétique von Tschaikowsky glücken nach wenigen Versuchen. Manchmal hilft eine kleine Bewegung mit dem Kopf oder dem Instrument — oft nicht einmal gewollt — das ergibt sich alles von selbst. Notwendig ist nur schärfste Aufmerksamkeit. Es kommen aber auch Stellen vor, die ein kleines Zeichen notwendig machen. Eine solche ist der Takt im II. Satz der Eroica:
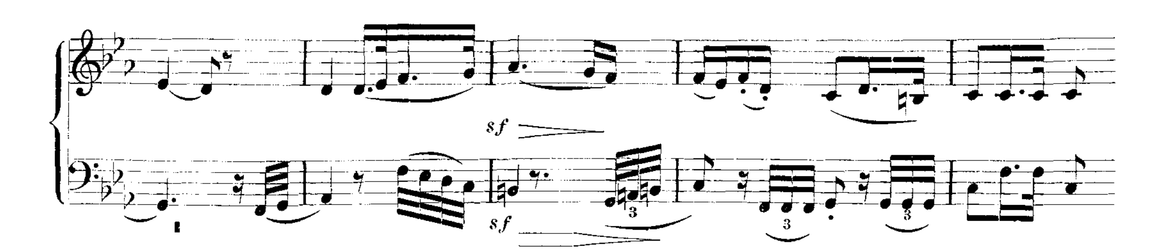


Das macht sehr gut der Klarinettist oder auch der Flötenbläser — wegen solcher Kleinigkeiten braucht man nicht gleich einen Taktstock. Dasselbe bei diesen Takten desselben Werkes:



Dieser Sinfoniesatz ist sehr schwer ohne Dirigenten zu spielen, mit einem solchen ist er nicht viel leichter, denn bei der Aufführung kann dieser nichts helfen. So oder so — für die 1. Violinen und Kontrabässe ist die gegenseitige Kenntnis der Stimme unbedingt notwendig:
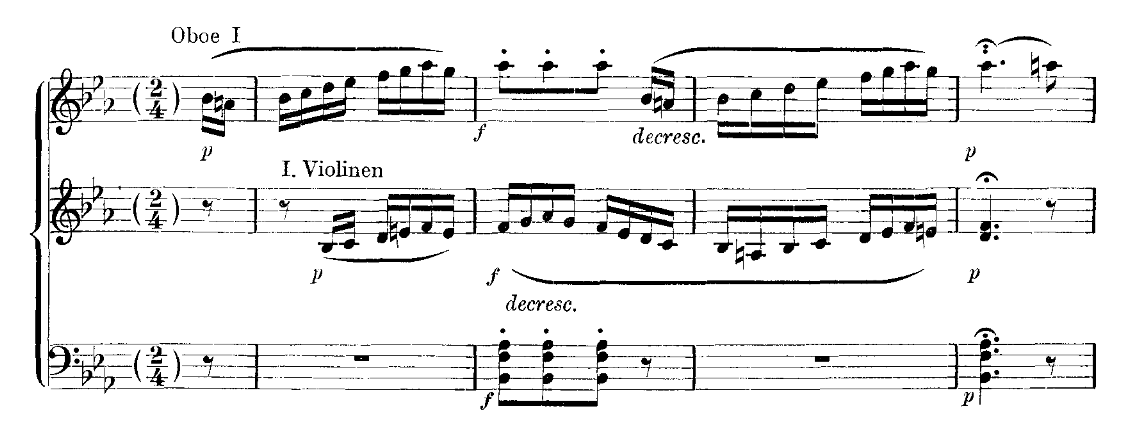




Die folgenden Takte bis Takt 12 erfordern vom Pauker genaueste Beachtung sowohl der Oboemelodie, wie auch der Zweiunddreißigstel-Triolen der Streicher.

Die Beachtung all dieser Kleinigkeiten ist unter den meisten Dirigenten nicht notwendig.
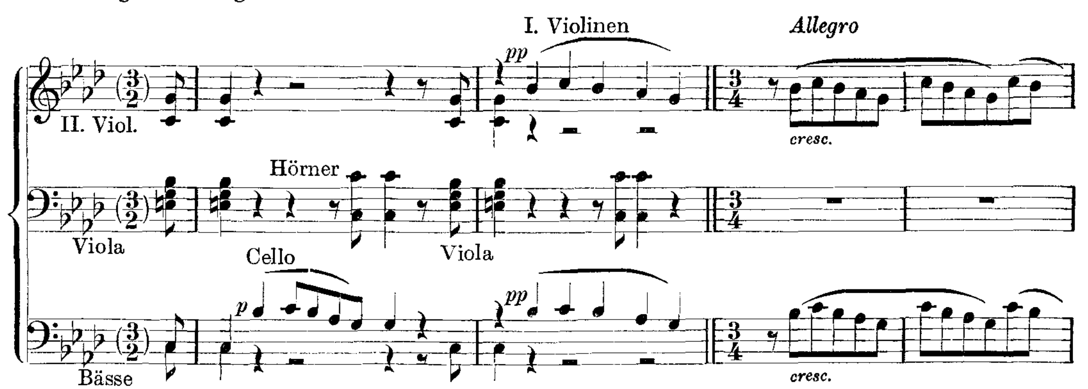
Stellen, die mit Taktstock oft Schwierigkeiten bereiten, weil da noch ein Gehirn — quasi als Verbindung einiger anderer, die sich leichter unter sich verständigen — eingeschaltet ist, gehen ohne Dirigenten glatt. Letzter Satz der Eroica:

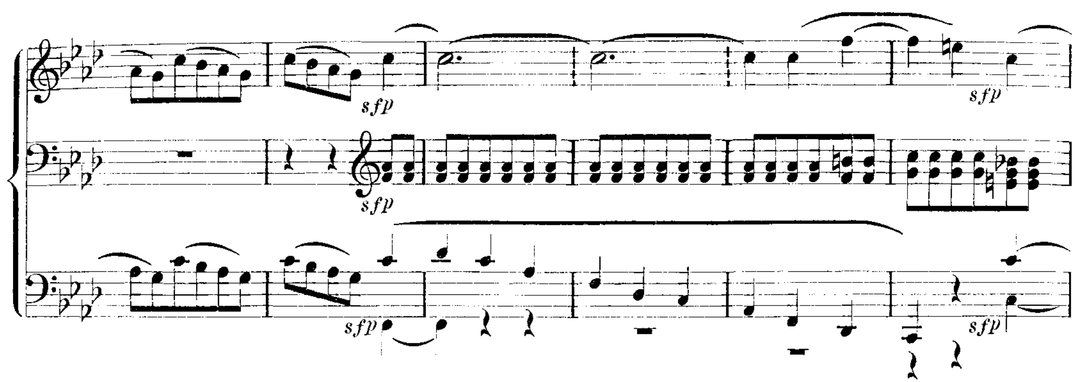


Die Führung hat die Oboe. Der Übergang zur 𝄐 vollzieht sich — mit einem kleinen rit. auf die letzten Noten — leicht.

Fugatostellen sind verhältnismäßig leicht. Da jeder Spieler das Thema hören muß (mit Dirigent ist's nicht nötig), ergibt sich die Klarheit solcher Stellen fast von selbst. Tatsächlich lobte man bei dem Konzert am 30. IV. besonders die Klarheit der Stimmführung.

Eine Stelle möchte ich noch erwähnen, bei der von der richtigen Verteilung der Führung das Gelingen abhängt:





Hier müssen die Celli die Führung übernehmen, und sie bis zum 17. Takt des Allegro behalten. Für die Überleitung ins richtige Zeitmaß sind sie — und in der Hauptsache der Stimmführer — verantwortlich. Die Violinen passen sich ganz, auch in der Klangfarbe den Celli's an.

Habe ich nun zwar hiermit das „große Geheimnis" des dirigentenlosen Orchesterspiels nicht verraten, so hoffe ich doch zur richtigen Beurteilung desselben einiges beigetragen zu haben.

Selbst wenn diese Spielart nur ein gutes Erziehungsmittel für den Orchestermusiker wäre — auch für den angehenden — so hätte sie schon damit ihre Daseinsberechtigung bewiesen.

Deutsche Musik in Buenos Aires

Von Wilhelm Lütge, Buenos Aires

Die Zeiten, in denen ein Arthur Nikisch seine Kräfte in einem aussichtslosen Kampfe mit einem unzulänglichen Orchester aufreiben mußte, in denen deutsche Dirigenten (Felix Weingartner, Richard Strauß) gezwungen waren, deutsche Orchester herüberzuführen, um hier — nicht dem Publikum, sondern den wenigen, die die naturgemäß phantastisch hohen Eintrittspreise zu zahlen in der Lage waren, überhaupt gute Musik bieten zu können, sind vorbei. Dank der glänzenden Erziehungsarbeit Erich Kleibers in den letzten beiden Jahren verfügt Buenos Aires heute über ein Orchester, das des teatro Colon, das neben den europäischen in Ehren bestehen kann. Seit vorigem Jahr gibt es daneben noch ein zweites brauchbares Orchester, die „Asociación del Profesorada Orguestal". Auch dieses Orchester, das sich aus Musiklehrern, Kinomusikern usw. zusammensetzt, ist eine Schöpfung deutscher Erziehungsarbeit: Clemens Krauß, der Frankfurter Meister, war es, der im vorigen Jahre unter unsäglichen Mühen diese bunte zusammengewürfelte Schar zu einem eigentlichen Orchester zusammenschweißte und zum Staunen und unter rasch wachsender begeisterter Anteilnahme des Publikums zu großartigen Leistungen hinriß und sich zum Schluß der Saison in jedem Konzert von Beifallsstürmen umbraust sah, wie sie wohl selten je einen Dirigenten umtobt haben. — Selbstverständlich setzte man hier alle Hebel in Bewegung, um beide Männer für die diesjährige Saison wiederzugewinnen. Leider erklärte das preußische Kultusministerium nach endlosen Verhandlungen Erich Kleiber für unabkömmlich, und so wurde — in letzter Minute — der Kölner Generalissimus Eugen Szenkar für die erste Serie der Colon-Konzerte gewonnen, während der hier schon bekannte Warschauer Generalmusikdirektor Gregor Fitelberg die zweite Reihe leiten wird. Eugen Szenkar wird erst im August eintreffen, während Clemens Krauß, der nicht auf dieselben Schwierigkeiten stieß wie Kleiber, vor 3 Wochen hier ankam und, mit Jubel begrüßt, am 23. Juni sein erstes Konzert gab. Der erste Abend brachte eine herrlich schwungvolle „Siebente", „Puzzanzetti" von Casella, 2 Zwischenspiele aus dem „Intermezzo" von Strauß und das Meistersinger-Vorspiel, während das zweite Konzert, acht Tage später, dem Gedächtnis des hier noch wenig bekannten Franz Schubert gewidmet war (C-Dur und unvollendete Sin-

fonie, Rosamunden-Ouvertüre). Die Anteilnahme des Publikums ist so stark, daß Krauß seine Konzerte jeweils am Sonntag der nächsten Woche wiederholen kann. Über die Neuigkeiten, die er zu bringen gedenkt, soll später berichtet werden.

Kleiber und Krauß haben, und das ist wohl ihr schönster Triumph, nicht nur die Unvergleichlichkeit und Unentbehrlichkeit deutschen Dirigententums nach mannigfachen anderen Versuchen der hiesigen Musikwelt dargetan, sie haben vor allem auch der deutschen Orchestermusik endgültig die erste Stelle im argentinischen Konzertleben erobert; das beweisen auch die Programme der populären Sonntagvormittags-Konzerte des Colon-Orchesters, die von einheimischen Dirigenten geleitet werden und wohl in erster Linie der praktischen Heranbildung eines argentinischen Dirigentennachwuchses dienen sollen. Die Herrschaft der französischen Impressionisten ist vorbei, es macht sich auch hier das offensichtliche Bestreben geltend, dem hiesigen Publikum den ganzen Reichtum der deutschen Musik zu erschließen. Neben Beethoven, Wagner und Strauß, die für das hiesige Publikum fast einzig die deutsche Musik verkörperten, scheint dieses Jahr Schubert treten zu sollen. Eines dieser Sonntagskonzerte brachte ausschließlich Schubertsche Werke (und zwar fast dieselben wie das Schubert-Konzert von Krauß); das begeisterte Publikum ertrotzte die Wiederholung des „Militärmarsches". Auch die „zweite" von Schumann und die „vierte" von Brahms, also Werke zweier Meister, deren Welt den hiesigen unsagbar schwer zugänglich ist, konnte man in diesen Konzerten, trotzdem die Saison kaum begonnen hat, schon hören und sich über das ernste, ehrliche Ringen des Dirigenten wie des Publikums um das Verständnis dieser Werke freuen.

Gleichfalls dem Namen Schuberts gewidmet war ein Kammermusikabend des „Asociación Wagneriana", jener im Jahre 1912 begründeten Vereinigung begeisterter argentinischer Freunde deutscher Musik. Der Abend bedeutete gleichfalls einen vollen Erfolg. Dem Präsidenten dieser Vereinigung, E. Grassi Diaz, der gleichzeitig Verwaltungsdirektor des teatro Colon ist, hat die deutsche Musik in Buenos Aires viel, fast alles zu verdanken. Er hat mit seiner Energie und seinem Enthusiasmus, allen Widerständen und Intriguen zum Trotz, immer wieder die Berufung deutscher Dirigenten und deutscher Opernensembles durchgesetzt.

Damit komme ich auf den bedeutsamsten musikalischen Schauplatz — man könnte auch sagen „Kampfplatz" der argentinischen Metropole, das teatro Colon, nach der Mailänder Scala und der New Yorker Metropolitan das größte Operntheater der Welt.

Im Colon herrscht von jeher die italienische Oper; der Kampf, den seit dem Jahre 1922 deutsche Opern-Ensembles um ihre Gleichberechtigung führen und der ungleich schwerer ist als der Kampf um die Herrschaft im Konzertsaal, ist reich an hochdramatischen Momenten. Neben glanzvollen Triumphen, wie sie das Jahr 1922 brachte, stehen schwere Niederlagen (1924, 1926), die ohne die Tatkraft Grassi Diaz' wohl dazu geführt hätten, daß das Kapitel „Die deutsche Oper in Argentinien" mit dem Jahre 1926 hätte abschließen müssen. Dank Diaz' Initiative wurde für dieses Jahr wieder eine deutsche Künstlerschar berufen (die wichtigsten Namen: Beatrice Sutter-Kottlar, Berta Kiurina, Elly Krasser, Maria Olcevszka, Otto Wolf, Harry Steier, Emil Schipper, Alexander Kipnis, Rudolf Bandler). Die musikalische Leitung liegt in den Händen Egon Pollaks. Mit äußerster Spannung verfolgt man den Kampf, der sich an der Plaza Libertad vor der gesellschaftlichen und musikalischen Elite Argentiniens abspielt. Gilt es doch, vor einem Publikum zu singen, das gewöhnt ist, jährlich die allerersten Gesangssterne Italiens zu hören. Jeder deutsche Künstler, der herüberkommt, muß sich darüber klar sein, daß sein Auftreten zu einem Wettsingen mit einer Gabriella Besanzoni, Claudia Muzio, einem Benjamin Gigli und Lauri Volpi wird, und zwar vor einem nach deutschen Begriffen unfaßbar pietätlosen, rücksichtslosen Publikum. Jeder Sänger, der hier hinter den als selbstverständlich hingenommenen gewohnten hohen Leistungen zurückbleibt, wird erbarmungslos ausgepfiffen. Was bedeutet vor diesem Publikum ein wohlerworbener Ruhm, wenn dieser Ruhm gestrigen Datums ist, wenn dessen Träger seinen künstlerischen Höhepunkt schon überschritten hat! Hier gibt es nur eins: Hic Rhodus, hic salta! Nur was der Sänger heute Abend auf der Bühne leistet, das allein gilt! Wie mancher schmähliche Mißerfolg der letzten Jahre ist nur dem Umstand zuzuschreiben, daß man diese Momente drüben außer acht ließ! Mit um so größerer Freude kann

man feststellen, daß das Ensemble Egon Pollaks allen notwendigen Anforderungen zu entsprechen scheint. Er gestaltete die erste Aufführung des „Tristan", mit dem er die deutsche Opernspielzeit eröffnete, zu einem vollen, schönen Erfolg, bot eine Leistung, die um so staunenswerter ist, als er die Aufführung nach nur dreitägiger Vorbereitung mit einem Orchester, das durch Kleibers nicht hoch genug zu rühmender Erziehungsarbeit zwar glänzend geschult, derart hohe Aufgaben jedoch nicht gewöhnt ist, sowie mit einem italienischen Theaterchor in Szene setzen mußte. In den Erfolg teilt er sich mit den Trägern der Hauptpartien: Otto Wolf, Beatrice Sutter-Kottlar, Maria Olscevszka, Alexander Kipnis und Dr. Emil Schipper, alles Künstler, deren Wert und Eigenart in Deutschland zu gut bekannt sind, als daß an dieser Stelle näheres über ihre wundervollen Leistungen zu sagen wäre. Dagegen muß über die Haltung des Publikums einiges gesagt werden. Wenn auch Weingartner im Jahre 1922 den 3. Tristanakt und Karl Reimers vor 2 Jahren das ganze Werk einmal hier aufgeführt haben, so war das Publikum doch im allgemeinen völlig ahnungslos, was ihm an diesem Abend bevorstand. Unbekümmert strömte es während des Vorspiels nach hiesiger unleidlicher Sitte herein und suchte geräuschvoll seine Plätze auf. Sehr bald aber war das ganze Haus völlig im Bann dieser Musik, willig ließ es sich in Tristans Welt führen und sich dieses innerlichste aller Bühnenwerke zu einem „Fest der Seele" werden. Auch die Presse fand Worte schöner verständnisvoller und bewundernder Anerkennung für Werk und Aufführung. Charakteristischerweise erregte die größte Bewunderung das bei den italienischen Truppen so ungewohnte prachtvolle Zusammenspiel des Ensembles, dieses völlige selbstlose Aufgehen jedes Künstlers in seine Aufgabe, das demutsvolle Zurücktreten des Einzelnen zugunsten der Gesamtwirkung. Schon aus diesem Grunde, so erklärte das hier maßgebende Blatt, die „Prensa", schon um dem hiesigen Publikum auch diese großartige Art von Opernkunst vorzuführen, müsse man fordern, daß künftig jedes Jahr eine deutsche Operntruppe neben der italienischen für das Colon engagiert werde. Wird es Egon Pollak beschieden sein, der deutschen Opernkunst auf hiesigem Boden die endgültige Gleichberechtigung zu erringen? Die weiteren Leistungen Pollaks und seines Ensembles stärken unsere Hoffnung auf diesen endgültigen Erfolg. Die vergangene Woche brachte eine prachtvolle Aufführung von „Figaros Hochzeit" (die Erstaufführung für Argentinien!), doch zeigte es sich, daß Mozarts „edle Einfalt und stille Größe" den Hiesigen ebenso schwer zugänglich ist wie den Italienern. Zudem verhinderte der Riesenraum des Colon jede intime Wirkung. Eine Höchstleistung aller Beteiligten — vor allem Harry Steiers „Mime" war unvergleichlich — stellte die Aufführung des „Siegfried" (am 6. Juli) dar; der Beifall war groß, doch liegt die nordische Mythologie den hiesigen Menschen begreiflicherweise so unendlich fern, daß ein wirklich tiefes, innerliches Mitschwingen mit dem Rhythmus dieser Wotanstragödie kaum oder gar nicht möglich ist. Die eigentliche Entscheidung wird wohl erst die mit großer Spannung erwartete Erstaufführung des „Rosenkavaliers" bringen, die nächstens zu erwarten ist.

„Deutsche Kammermusik" in Baden-Baden 1928

Von Jón Leifs, Baden-Baden

Das Fest brachte nur oder fast nur Werke, die auf Bestellung geschrieben wurden. Ein zweischneidiges Schwert, besonders in unserer, nach einem Stil erst unsicher suchenden Zeit- Wenn man ferner berücksichtigt, daß hier nur eine Partei, sogar nur eine kleinere Gruppe aus einer Partei vertreten ist, dann stellt man von vorn herein keine hohen Ansprüche.

Sucht man zunächst das Positive, dann ist es bemerkenswert, wie außerordentlich sorgfältig an der Wiedergabe gearbeitet wird. Mehrere Dirigenten und viele Instrumentalisten, Sängersleute usw. aus vielen Städten von Südwest-Deutschland wurden herangezogen, um nur vier Veranstaltungen zu bestreiten, von denen die eine sogar nicht einmal rein kunstmusikalischer Art war. Es wurden durchweg sehr gute Wiedergaben geboten. Die Namen der Mitwirkenden würden eine ganze Seite füllen. Deshalb werden hier nur wenige genannt.

Das Fest sollte vier Gebiete umfassen: Filmmusik, Orgelwerke, Kammerkantate und Kammeroper. Gewiß ist es anstrebenswert das Niveau der Filmmusik zu heben, aber muß man dazu Musikfeste veranstalten? Der angepaßten mechanischen Musik zum mechanischen Film muß man den Vorzug geben, weil selbst bei der sonst gut gemachten „Kinderfabrik"-Musik von Toch der präzise Ablauf nicht gewährleistet wird. Es ist zu hoffen, daß diese nicht kunstmusikalische Angelegenheit sich ohne Hilfe von Musikfesten weiterentfalten kann.

Das Resultat der Orgelkompositionen war recht mager. Man wundert sich über Aufführungen von Schülerarbeiten von Pepping und Humpert. Immerhin künstlerischer Art ist die Fantasie und Fuge von Fidelio Finke. Als entschiedener Gewinn ist nur „Romanzero Nr. III" von Jarnach zu buchen, ein kurzes Werk.

An Kammerkantaten ist schon ein größeres Plus vorhanden. Die Galgenlieder von H. Herrmann sind gut gemachte Stückchen mehr unterhaltender Art. Die Hymnen von Ermatinger sind wohl höher zu schätzen. „Der verlorene Sohn" von Milhaud ist eine künstlerische und eindringliche Musik für Menschen von weichem bzw. weichlichem Geschmack. Aber so etwas von Jammern und „heulendem Elend" ist selbst im „romantischen Zeitalter" nicht in Musik zum Vorschein gekommen. Ein großer Publikumserfolg wurde das Kammeroratorium „Wandlungen" von J. M. Hauer. Das österreichische Musikantenblut ist da zum Durchbruch gekommen Das Werk ist ein echtes Produkt tiefer Menschlichkeit. Die geistige Haltung mahnt an Bruckner. Auch an Gerhard von Keußler wurde man erinnert, der doch sicherlich als Vertreter einer solchen Kunstgattung auch hier am Platze gewesen wäre. — Der Kammerchor unter Leitung von Hugo Holle ist lobend zu erwähnen. Als markanteste reproduzierende Persönlichkeit des Festes ist Hermann Scherchen zu nennen, der sicherlich sehr viel zum Erfolg beitrug.

Bleibt noch der Abend mit 3 Kammeropern. „Tuba mirum", ein lustiger Schwank mit Musik von Kneip und „In zehn Minuten", eine langweilig anmutende Kammeroper, gehören kaum zur eigentlichen Kunstmusik. Als starker künstlerischer Eindruck ist hingegen der Einakter „Saul" mit Musik von Hermann Reutter zu buchen, und zwar nicht wegen oder trotz der modernen Tonsprache, sondern der inneren Haltung wegen. Sehr packend gleich der Anfang, der Übergang vom Vorspiel zur Bühne, wo der Sprechchor das „Vaterunser" betet, darunter die leidenschaftlich singende Stimme der Hexe. Von der Mitte ab verträgt das Stück eine textliche Kürzung. Der Erfolg dieses Werkes ist um so bemerkenswerter, weil die Darstellung musikalisch und schauspielerisch nicht ganz erschöpfend war. — Zwischen den Opern gab es Präludium und Intermezzo von Martinu, überzeugende musikalische Stücke, namentlich das erste.

Das Fest war sowohl seitens der Künstlerschaft wie der Presse wesentlich schwächer besucht als voriges Jahr. Auch das Publikum war viel weniger zahlreich. Das nächstjährige Fest soll „ausschließlich Haus-, Schul- und sonstige Gebrauchs-Musiken bringen". Diese Gebiete verdienen gewiß eine eifrige Pflege, aber können sie eine Aufgabe für Musikfeste bilden, die künstlerisch ernst genommen werden wollen? Kann die nötige Propagierung dieser Art nicht auf eine andere zweckmäßigere Art erfolgen? Sonst besteht die Gefahr, daß Künstler und Kritiker schließlich keine Veranlassung mehr sehen zu solchen Musikfesten zu reisen.

Die Musikantengilde der Jugendmusikbewegung unter Leitung von Prof. Jöde tagte gleichzeitig und hielt eine öffentliche Singstunde am letzten Festtage ab.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Das X. deutsche Sängerbundesfest

„Wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen?", diese der Beschreibung einer althellenischen Nationalfeier geltenden Verse aus Schillers „Die Kraniche des Ibykus" treffen auch auf das X. Deutsche Sängerbundesfest zu, das vom 19. bis 23. Juli in Wien abgehalten wurde. Aus allen Gauen Deutschlands und Österreichs, aus Estland, Polen, Rumänien, Jugoslavien, der Tschechoslowakei, der Schweiz, selbst aus Nordamerika (New York, Chicago, San Franzisko) und Südafrika waren die Interpreten der deutschen Männerchorkunst gekommen, von allen Bevölkerungsschichten und den Behörden aufs herzlichste bewillkommt, und der Anschlußgedanke schwang als Unterton in allen rednerischen und musikalischen Auslassungen der Tage mit.

Die 3. Hauptaufführung in der eigens zu diesem Zwecke errichteten riesigen, fahnengeschmückten Sängerhalle aus Holz — eine architektonische Höchstleistung — mit einem Fassungsraume für 40000 Sänger und 50000 Zuhörer war sogar ausdrücklich als diesbezügliche Kundgebung bezeichnet, wärhend das 1. und 2. Monstrekonzert, von Festfanfaren J. Marx'schen Ursprungs eingeleitet, der Huldigung Franz Schuberts galt, der dabei aber sonderbarer Weise kompositorisch nicht eben reichlich, nur durch die „Hymne" und den arrangierten „Lindenbaum" vertreten war, während das übrige Programm zumeist Chormeisterkompositionen aufwies. So wurde der Große wieder einmal zum Vorwand für die Ehrgeiz-Befriedigung der Kleinen und Mittelmäßigen. Daher übten die Darbietungen dieses, einen überwältigenden Anblick gewährenden Massenaufgebotes unter den Festdirigenten Prof. V. Keldorfer, Wien, und Prof. G. Wohlgemuth, Leipzig, eine mehr optisch repräsentative als künstlerische Hörwirkung aus, abgesehen davon, daß die Schwerfälligkeit des Klangapparates raschere Tempi und polyphoneren Satz von vornherein verbot. Innerhalb dieser Grenzen war aber die Präzision und Nuancierung der Ausführung erstaunlich. Erneut hingegen konnte man die Beobachtung machen, daß die Dynamik nicht im Verhältnis zur Zahl der Mitwirkenden steigt, daß ihr physikalische Grenzen gezogen sind, denn nicht nur, daß der kolossale Raum trotz ausgezeichneter Akustik die Stimmen verschlang, als wären sie im Freien erschollen. Die Kraft von 40000 Kehlen erschien kaum merklich größer als die der eingestreuten Solovorträge verschiedener Sängerbünde (des schwäbischen, preußischen, sächsischen, ostmärkischen, berliner, badischen und bayrischen) in der Stärke von durchschnittlich 5000 Mann. Und auch diese Wirkung stand hinter der einer etwa 250köpfigen Vereinigung in normalem Rahmen an Wucht weit zurück. Faszinierend dagegen war der Eindruck, als sich zum Schluß Sänger und Publikum spontan zur Absingung des Deutschlandliedes vereinigten.

Nach diesen von den Spitzen der österreichischen Regierung der Gemeinde Wien und reichsdeutschen Notabilitäten besuchten offiziellen Veranstaltungen begann vom Nachmittag bis zum späten Abend ein friedlicher Sängerkrieg der einzelnen Gesangvereine in den verschiedenen großen und mittleren Sälen der Stadt in Form von „Stundenkonzerten" (so geheißen wegen ihrer einheitlich einstündigen Dauer), welche die eigentlichen künstlerischen Werte der Veranstaltung enthielten. In 3 Tagen nicht weniger als 50 Vorträge, wozu noch solche in Kirchen, auf Plätzen und ein Bündekonzert in der Sängerhalle kamen: für den Berichterstatter eine physisch wie psychisch nicht zu bewältigende Aufgabe. Gern hätte ich z. B. den Brooklyner Gesangverein „Arion" gehört, zur gleichen Stunde jedoch gab's beim Wiener Schubertbund eine Uraufführung von R. Strauß: 4 Chöre mit Orchesterbegleitung auf Verse Eichendorffs, „Die Tageszeiten" betitelt. Es sind mit sicherer Hand instrumental illustrierte Stimmungen, die aber auch den Singstimmen mehrfach dankbare Gelegenheit bieten, hervorzutreten. Die aufgeregten (Morgen, Abend) und ruhsamen (Mittag, Nacht) Bilder tragen die von den sinfonischen Dichtungen her bekannten Züge ihres Autors, ohne mit W. Jensens gleichnamigen Kla-

vierstücken inhaltlich einen Vergleich riskieren zu wollen. Die Reproduktion des schwierigen Werkes war in allen Teilen mustergültig.

Einen ungemeinen Höhestand in Programmbildung und Wiedergabe bekundete der Kölner Männergesangverein unter seinem Dirigenten R. Trunk. Äußerste Energie und Genauigkeit, sowie ein wohl den offen singenden Tenören zuzuschreibender heller Klangtimbre scheint überhaupt dem reichsdeutschen Chorgesang eigen zu sein, welchem gegenüber sich die gedämpftere, weichere österreichische Note wie Moll zu Dur verhält.

Weiter sei noch die Aufführung der „Legende von Kärntens Not und Befreiung" im Stundenkonzert des Kärntner Sängerbundes genannt, welche die Besetzung des Landes 1918 durch Jugoslawien und die vom Völkerbund genehmigte Volksabstimmung behandelt, deren für uns glücklicher Ausfall nicht zum wenigsten dem Einfluß des Heimatliedes zuzuschreiben ist, welchem sich auch das Gemüt des slowenischen Teiles der Bevölkerung nicht entziehen konnte. Das für Soli (Tenor: G. Maikl, Bariton: R. v. Räcke) Männer-, Knabenchor und Orchester von Musikvereinsdirektor Karl Frodl komponierte und geleitete Opus enthält in den Einzelgesängen viele ausdrucksvolle Momente und erreicht seine Höhepunkte in den Chor- und Ensemblesätzen, von denen der wilde Slawenmarsch, die dramatisch aufgebaute Chorantithese: „Wähle weiß!", „Wählt grün!" mit den Knabendiskanten als choralartige Oberstimme und der abschließende Dankeshymnus besonders hervorgehoben seien. Die Tonsprache vermeidet alle Extravaganzen, dafür ist sie von Begeisterung getragen.

Schon der Raum verbietet mir, noch auf weitere Einzelheiten von Stundenkonzerten einzugehen, weshalb ich mich darauf beschränke, nachfolgend wenigstens die namhafteren Korporationen anzuführen, die sich an dieser Einrichtung rühmlichst beteiligten: die „Dredener Liedertafel", der „Leipziger Männerchor", der „Deutsche Männergesangverein Zürich", der Männergesangverein „Schlägel und Eisen"-Bochum, der „Schleswig-holsteinsche Sängerbund", der „Stuttgarter Liederkranz", der „Grazer Männergesangverein", der „Henneberger Sängerbund", der „Hannoversche Männergesangverein", der „Sängerchor des Lehrervereins Frankfurt a. M.", der „Siebenbürgisch-deutsche Sängerbund", der „Berliner Lehrergesangverein", der „Wiener Männergesangverein", die „Vereinigung deutschsingender Gesangvereine in Polen".

Den Abschluß der Feier bildete eine gigantische Heerschau über die versammelten Sängerscharen in Gestalt eines 8 Stunden währenden Festzuges, der durch eine Schuberthuldigung vor dem Burgtor eingeleitet wurde, wobei der Obmann des Festausschusses, Schulrat I. A. Jaksch empfundene Worte sprach; es folgte der Vortrag des ergreifenden Künstlerbekenntnisses „An die Musik" und der etwas langatmigen Vertonung des O. Kernstockschen Gedichtes „An Schubert" von Max Springer durch Männerchor und Blasorchester. Dann begann der Marsch. Er bot mit seinen Herolden, Fahnenschwingern, den zahlreichen Festwagen und Musikkapellen, den vielen Tausend Bannern, den bunten Trachten aus allen Gegenden, den mancher Gruppe vorangetragenen gewerblichen Zunftabzeichen (Bäcker, Strumpfwirker usw.) eine in ungeheurem Maßstab verwirklichte „Meistersinger-Festwiese" (wie wurzelte doch R. Wagner im Volke und holte gerade daher seine tiefstgehenden Wirkungen!) eine unvergeßlich-berückende Augenweide, der auch der Wettergott vergnügten Gesichtes zulächelte.

Will man das Ergebnis dieser in jeder Hinsicht gelungenen, reibungslos verlaufenen Tagung ziehen, ist mit Zuversicht zu sagen, daß sie in menschlicher Beziehung ein Bedeutendes dazu beigetragen haben dürfte, die Herzen von Nord und Süd durch die Macht der Töne wieder ein gut Stück mehr einander zu nähern. Und wenn das Wort des Bundespräsidenten F. List in seiner Festrede, „es hieße für den Deutschen, sich selbst aufgeben, würde er je den in Schuberts romantischer Musik verkörperten deutschen Idealen untreu" Flügel bekäme und über das Männerchorwesen hinaus auch in den anderen Bereichen heimischer Musikpflege, auf sinfonischem und dramatischem Gebiete, Gehör und Befolgung fände, wäre auch solcher geistiger Gewinn Rechtfertigung für die aus diesem Anlasse verbrauchten Unsummen. Von denen sonst ein Bruchteil als Stiftung zur Förderung noch lebender talentierter aber armer Tonsetzer verwendet mehr im Sinne unseres schlichten „Franzl" gewesen wäre als aller Pomp und alle posthumen Ehrungen.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Otto Klemperer hat um Befreiung vom Amt des Direktors der Staatsoper am Platz der Republik gebeten, um seine ganze Kraft dem Dirigieren widmen zu können. Zu seinem Nachfolger in den Verwaltungsgeschäften, die ihm, dem von Musik besessenen, impulsiven Künstler, ziemlich fern lagen, ist Ernst Legal, bisher Intendant des Kasseler Staatstheaters, ernannt worden. Dieser Entschluß beendet einen Zustand, der sich längst als unhaltbar erwiesen hat, aber noch nicht die schleichende Krise im Berliner Opernleben, deren Ursache in dem Bestehen dreier Opernhäuser nebeneinander zu finden ist. Es müßte die nächste Aufgabe des neuen Intendanten sein, der Oper am Platz der Republik innerhalb der unter dem Generalintendanten Tietjen stehenden Operngemeinschaft eine besondere Aufgabe zuzuweisen, ihr einen Spielplan und — ein Publikum zu schaffen. Es ist keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß ein solches bisher kaum vorhanden war. An gar manchen Abenden bot das Haus das Schauspiel gähnender Leere. Von einem vollbesetzten Haus konnte nur an den der Volksbühne gewidmeten Abenden der Woche gesprochen werden.

Der Gedanke läge nahe, dem Haus in Zukunft vollkommen den Charakter eines Volksopernhauses zu geben, wenn die finanzielle Misere seine Durchführung zuließe. Der Verwirklichung eines solchen Planes steht übrigens auch die Neigung Klemperers zu Stilexperimenten entgegen. Diese sind in einer zum guten Teil den Bedürfnissen des Volkes gewidmeten Haus fehl am Orte. Das Problematische ist keine Volkskost. Es ist eine Utopie sondergleichen, zu glauben, daß die Experimentalwerke aus der Hexenküche der modernen musikalischen Alchymisten, in ihrer verstandesmäßigen Konstruktion im besten Falle „Augen"-Musik für eine kleine snobistische Gruppe von Neuerungsfanatikern, auf irgend welches Verständnis bei einem naiven Publikum zu rechnen haben.

Das vor kurzem zur Veröffentlichung gelangte Programm der Staatsoper am Platz der Republik nimmt auf den immerhin heute schon deutlich betonten Charakter des Hauses als Volksbühne — dieser sind regelmäßig drei Abende der Woche gewidmet — nicht die geringste Rücksicht. Allein Cimarosas „Heimliche Ehe", deren erste Aufführung im Kroll-Hause angekündigt ist, dürfte in ihrer köstlichen Unmittelbarkeit, Einfachheit und Frische dem Bedürfnis eines unverbildeten Publikums nach gesunder, bekömmlicher Kost Genüge tun. Daß die im übrigen angekündigten Novitäten: eine neue komische Oper von Paul Hindemith (deren Name noch im Schoße der Zeiten ruht) Ernst Kreneks Einakter „Diktator", „Königreich" und „Meisterboxer" und Kurt Weills „Mahagony" geeignet sein werden, ein inneres Verhältnis eines auf musikalische Erziehung angewiesenen Publikums zur Gattung „Oper" zu begründen oder zu befestigen, dürfte nach den mehr als problematischen Antezedentien dieser Komponisten mindestens zweifelhaft sein.

Die letzte Tat Otto Klemperers vor den Opernferien war die mit fanatischer Energie ins Werk gesetzte Berliner Erstaufführung des „Cardillac" von Paul Hindemith. Trotz ausgezeichneter Leistungen der Darsteller und Sänger — an ihrer Spitze Fritz Krenn (Cardillac) und Felicie Hüni-Mihacsek (Tochter Cardillacs) — und der denkbar intensivsten Ausprägung des Orchesterparts war die innere Zwiespältigkeit des Werkes, das bei Gelegenheit der Dresdener Uraufführung an dieser Stelle seine Würdigung bereits erfahren hat, nicht zu überbrücken. Es fehlt nicht nur an dramatischen Höhepunkten — die Musik Hindemiths läuft darüber hinaus zum großen Teil neben der Handlung her, ohne mit ihr eine wirkliche Bindung einzugehen. Es ist übrigens nicht die geringste Nötigung zu dem neuen Musikstil Hindemiths zu erkennen, der mit der Zerstörung jeder harmonischen Bindung willkürlich den inneren Zusammenhalt der Stimmen zerreißt. War auch dank der intensiven Interpretation Klemperers (und trotz der nüchternen Bühnengestaltung Ewald Dülbergs) der äußere Erfolg der Berliner Erstaufführung stärker, als seiner Zeit in Dresden, so hat die Wirkung der Oper bereits in der dritten Aufführung, die vor einem in seinem natürlichen Empfinden durch keine Schlagworte irritierten Publikum

stattfand, ganz erheblich nachgelassen. Das Publikum der „Volksbühne" ging innerlich nicht mit. Es „aß von dieser Konfitüre nicht" (um einen hübschen Ausdruck des Schweizer Dichters Carl Spitteler zu gebrauchen).

Einen größeren Gegensatz zum Phantom der von Paul Hindemith kultivierten horizontalen Musik, welche die durch die Zwangspensionierung der Harmonik herbeigeführte seelische Verarmung durch alle Taschenspielerkunststücke eines skrupellos gehandhabten Kontrapunkts nicht wettzumachen weiß, als Ermanno Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen" (Berliner Erstaufführung in der Städtischen Oper unter der impulsiven musikalischen Leitung Robert F. Denzlers) kann man sich schwer vorstellen. Dort die durch keine noch so virtuos ausgebildete kompositorische Routine zu verhüllende, an theoretische Klügelei gebundene Unnatur, hier eine Musik von köstlicher Natürlichkeit und meisterlicher, sprühend-lebendiger Faktur. Wolf-Ferrari verschmäht es — wir empfinden es in einer Zeit erschwitzter neuer Stile geradezu als Wohltat — um jeden Preis originell zu sein. Dafür erfreut uns seine Musik durch jenen echten, sprühenden, bisweilen geradezu an Mozartsche Leichtigkeit erinnernden Lustspielton, der die Humore der anspruchslos-liebenswürdigen Handlung vergoldet. Es muß einer schon eine hirschlederne Seele haben, wenn er sich die Freude an dieser fröhlich dahinströmenden, urnatürlichen Musik durch den Gedanken trüben läßt, daß dies alles nicht „neu" ist, daß die Partitur mancherlei Einflüsse erkennen läßt. Glücklicherweise gibt es noch unbefangene Menschen unter den Zuhörern. Dies bewies die warme und dankbare Aufnahme des Werkes, das namentlich in Margaret Pfahl-Wallerstein und Wilhelm Guttmann launige Darsteller und Sänger gefunden hatte. Das Einzige, was zu wünschen übrig blieb, war ein intimer Rahmen für dieses liebenswürdige musikalische Lustspiel. Der große Raum der Städtischen Oper nötigte die Darsteller zu stärkerem Auftragen, als es in der Natur des reizvollen Werkes begründet ist.

Eine Neueinstudierung des „Rheingold" in der Staatsoper Unter den Linden unter Erich Kleiber, bei welcher, wie verlautet, mit „Wasser, Feuer, Felsenwänden nicht gespart", „Prospekte und Maschinen nicht geschont" waren, ist mir vor den Opernferien nicht mehr zugänglich gewesen. Die Wiederaufnahme des Werkes in der neuen Spielzeit wird Gelegenheit zur Beurteilung der Aufführung geben.

Zu unserer Bild- und Notenbeilage

Über den verstorbenen mährischen Tondichter Leós Janaček, dessen Bild wir bringen, findet man auf S. 514 einen kurzen Nekrolog.

Über die am 23. und 24. Juli anläßlich der 300-Jahrfeier der Abwehr Wallensteins von den Mauern Stralsunds in der Marienkirche, einer der schönsten Kirchen norddeutscher Backsteingotik (s. unser Bild) stattgefundenen Abendmusik berichtet Friedrich Gebhardt in einem längeren Aufsatz, dem wir das sich auf die einheimischen Komponisten des 17. Jahrhunderts Beziehende, die zu Worte kamen, entnehmen:

Da steht obenan Johann Vierdanck, um 1640 Organist an St. Marien, von dem uns eine größere Anzahl 2- bis 3stimmiger Instrumentalsätze sowie einige „Geistliche Konzerte" erhalten sind. Zu den ganz Großen gehört er zwar nicht, und von den kleinen Kompositionen für 2 oder 3 Geigen mutet manches wie Spielerei an, gewandt in der Form und wohl auch ganz unterhaltsam, aber ohne tieferen Gehalt; doch seine größeren Werke (von denen eins schon vor Jahren neu herausgegeben wurde) stehen nicht nur auf der Höhe einer wahrhaft guten Hausmusikliteratur, sondern verraten auch einen Charakter, der das Formelle ganz beherrscht und nun auch wirklich zum Ausdruck bringt, was er sagen will. Eine gute Dosis Ironie scheint ihm angehört zu haben; und doch sind seine Werke frei von jeder Trivialität oder gar Banalität, ja man muß sagen: so vornehm in ihrer Haltung, daß man sie, obwohl für Hausmusik bestimmt, getrost in eine Geistliche Abendmusik einfügen kann. Die andern Stralsunder, von denen Caspar Movius mit einem dreistimmigen Chor und Joh. Friedr. Alberti (um 1650 in Stralsund tätig) mit einem Orgelstück vertreten waren, sind weniger bekannt; doch sind ihre Schöpfungen zum

mindesten Zeugnisse dafür, daß die Kirchenmusiker jener Zeit auf einer recht beachtenswerten Höhe des Könnens standen. — Melchior Franck (1573—1639, Koburg), von dem ein Orchestersatz gespielt wurde, gehört zu den bedeutendsten Meistern seiner Zeit und hat sich besonders durch seine weltlichen Gesänge und Tänze Ruhm erworben. Nikolaus Bruhns (1665—1697, Husum) vertritt als Schüler Buxtehudes die norddeutsche Organistenschule. Von Julius Johann Weiland (um 1654) wissen wir leider so gut wie nichts.

Außerdem fand noch ein Festgottesdienst statt, dessen Liturgie Werke von Bach und Händel brachte, ferner Chorgesänge, unter denen sich einige gregorianische einstimmige Chöre befanden.

Als Musikbeilage bringen wir drei Klavierlieder, die ersten zwei von dem bekannten Münchener Komponisten Wolfgang von Bartels, der unter den gegenwärtigen Liedkomponisten durch seine Gewähltheit und natürliche Vornehmheit eine besondere Stellung einnimmt. Das erste Lied „Zum Stelldichein" mit seinem reizenden plattdeutschen Text verlangt feinsinnigen, beweglichen Vortrag bei gewähltem Staccato-Vortrag. Die Klavierbegleitung mag vor allem der Vorstellung des „Klopfens" ihre Entstehung verdanken, und das dem Klopfen Zugrundeliegende ist auch das Wesentliche. Auch im zweiten Lied „Geheimnisvolle Flöte" hat der Klavierspieler sehr feinsinnig vorzugehen. Diesem echt impressionistischen Klavierpart steht eine schön gebildete Gesangsmelodie gegenüber, das Ganze von besonderer, feiner Eigenart. — Ganz einfach, aber überaus innig ist das dritte, ein altdeutsches Minnelied. Man würde wohl kaum vermuten, daß der junge Komponist ein in Karlovac lebender Kroate ist, der sich aber in der deutschen Musik ganz zu Hause fühlt und, wie uns Rudolf Taclik mitteilte, sich gerade auch an unserer Zeitschrift gebildet hat. Man wird sich dem stillen Reiz der frei sich ausschwingenden, in sich versenkten Melodie bei einfachst harmonischer Begleitung nicht leicht entziehen können.

Neuerscheinungen

Felix Günther: Schuberts Lied. 8°, 203 S. mit 8 Bildern und 50 Notenbeispielen geb. M. 7.50. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin-Leipzig 1928.

Paul Mies: Schubert, der Meister des Liedes. 8°, 435 S. und vielen Notenbeispielen geb. M. 8.—. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1928.

Hans Sittenberger: Schubert. 8°, 122 S. brosch. M. 2.40. Rascher & Cie., Zürich, Leipzig und Stuttgart 1928.

Karl Kobald: Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert. Ein Wiener Volksbuch. 2. verbess. u. erweiterte Aufl. 8°, 171 S. mit Bildern, geb. M. 4.—. Österreich. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien und Leipzig 1928.

Alfred Pellegrini: Franz Schubert. 31 S., H. 59 der Sammlung „Volksabende" geh. M. 1.—. Fr. E. Perthes, Gotha 1928.

Hermann Matzke: Musik und Technik. Vortrag gehalten im Außeninstitut der Techn. Hochschule Breslau. 8°, 30 S. Quader-Druckerei u. Verlagsanstalt Breslau I. 1928.

Prof. D. Gottfr. Weimar: Der Rhythmus in Musik, Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied. 8°, 81 S. Heft 1177 v. Fr. Manns Pädag. Magazin, geh. M. 2.10. Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1928.

Dr. Walther Vetter: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. 8°, 38 S., H. 1181 v. Fr. Manns Pädag. Magazin, geh. M. 1.—. Ebenda.

Gruner-Hallig-Liebscher: Liederbuch für höhere Mädchenbildungsanstalten. VII. Teil: Allgem. Musiklehre, Instrumentenkunde, Stimmkunde, Musikgeschichte. 115 S. u. 12 Bildtafeln. VIII. Teil: Formenlehre, (Formengeschichte, Musikästhetik). 68 S. Jägersche Verlagsbuchhandl., Leipzig 1928.

Franz Bergen: „Versungen und Vertan". Ein Mahnwort an alle, die Sänger werden wollen. 8°, 28 S. geh. M. —.85 Georg W. Dietrich, München 1928.

Heinrich Schütz, Musikalische Exequien. Bearbeitet und für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Schumann.

J. S. Bach, Ausgewählte Duette für Sopran und Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- und Orgelbegleitung. 3. Heft (Mandyczewski). Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Jahrg. XXIX, 1 und 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Köstliche Hefte mit einem Reichtum ohne Ende.

Besprechungen

EIN NOTIERUNGSBUCH VON BEETHOVEN. Vollständig hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Lothar Mikulicz. Groß-Querfol. 31 und 172 S., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.

Es gibt z. B. keine Beethoven betreffende Veröffentlichung, auf die nachdrücklicher hinzuweisen wäre als auf vorliegende: Haben die berühmten, von Nottebohm herausgegebenen „Skizzenbücher" Beethovens zum ersten Male in des Meisters geheimnisvolle Werkstatt blicken lassen, und dies nun eben unter Führung des trefflichen Beethovenforschers, so wird hier zum ersten Male die Gelegen-

heit geboten, daß der Besucher dieser Werkstätte sich selbst umsehen kann und zum eigenen Forscher werden muß. Das hat, so er genügend vorgebildet ist, seine unwägbaren Vorteile, denn Nottebohm hat nur Beschreibungen und nähere Angaben nebst Notenbeispielen gegeben und geben wollen; die Zeit für eine vollständige Mitteilung der sämtlichen Skizzen mußte erst kommen. Es ist dies eigentlich ziemlich lange gegangen, denn eine stärkere Teilnahme für die Skizzen hat sich erst in den letzten Jahrzehnten entwickelt. Auch heute gibt es noch zahlreiche Musiker, die sich noch nie ernstlich mit diesen einzigartigen Dokumenten musikalischen Schaffens beschäftigt haben, ja nur über ihr Vorhandensein etwas Ordentliches wissen. Mikulicz gab nun eines der auf der Preußischen Staatsbibliothek befindlichen Skizzenbücher vollständig heraus, eine schwierige und mühsame Arbeit, für die ihm vor allem auch künstlerisch geleitete und höherstehende Musikschulen dankbar sein müßten. Denn gibt's eigentlich eine idealere Schule in der Melodik als diese Notierungsbücher Beethovens? Man vertiefe sich nur wenigstens einmal in die Melodieansätze zu den Ecksätzen der „Frühlingssonate", um zu sehen, welche Stufen das Thema zurücklegen mußte, um das zu werden, was in dem heutigen Werk vorliegt, oder in die Anfänge des Trauermarsches der As-Dur-Sonate. Indessen, es ist nicht Zweck dieser Zeilen, auf Einzelheiten einzugehen, hier heißt es selbst Hand anlegen, um den eigentlichen Gewinn aus diesen Zeugnissen genialer Arbeit zu ziehen. s.

ULISSE PROTA-GIURLEO: Nicola Logroscino, „il dio dell'opera buffa". 8°, 88 S. Neapel 1927 A Spese de l'Autore.

Schon nach Jahresfrist hat Prota-Giurleo seiner im Januarheft 1927 dieser Zeitschrft gewürdigten Abhandlung „Al. Scarlatti, il Palermitano" eine zweite, ebenso inhaltsreiche Broschüre über „Logroscino" folgen lassen. Wie dort bewährt sich auch hier seine Methode, durch sorgsam aufgestöberte aktenmäßige Belege Licht in die Musikgeschichte zu bringen. Diesmal gelingt ihm eine Unzahl von Berichtigungen über den Meister der komischen Oper und seine Zeitgenossen, die für jeden Musikhistoriker von Interesse und Wichtigkeit sind. Man wird in dem Büchlein keine ästhetischen Wertungen von Logroscinos Musik suchen dürfen, sondern nur tatsächliche Feststellungen biographischer Natur. Der Verfasser hat die in der ganzen bisherigen Literatur verbreitete Angabe, Logroscino sei 1700 in Neapel geboren, als Irrtum nachgewiesen. Die von ihm gefundenen Akten ergeben unwiderleglich, daß er am 22. Oktober 1698 in Bitonto (Apulien) getauft ist, dem Orte, dem später auch Tommaso Traëtta entsproß. Auch von seinem Aufenthalt im Neapeler Conservatorio di S. Maria di Loreto (1714—1727) und von seinem Lehrer G. Veneziano weiß der Vf. Neues zu berichten. Daß Logroscino ein Schüler Durantes gewesen sei, wird in das Reich der Fabel verwiesen. Endlich wird ein dreijähriger Organistendienst des Meisters beim Erzbischof von Conza nachgewiesen. Bei der Aufzählung der Opern und ihrer Aufführungsdaten fesselt eine Betrachtung über die Entstehungszeit des „Finales". Die Untersuchung über des Meisters Tod, den der Vf. abweichend von den bisherigen Angaben in Palermo vermutet, überläßt er leider anderen. Dafür entschädigt er aber durch eine Menge wichtiger Daten über die selbst in Riemanns und Eitners Lexicis noch kaum berücksichtigten Buffo-Komponisten Faggioli, Tullio, Domenici, Ign. Prota, Gius. de Majo, Caballone, Roberto und die Textdichter Palomba und Trinchera, sowie auch über Vinci und Terradellas.

Der leichtflüssige Stil des temperamentvollen Italieners macht die Lektüre des kurzen Büchleins zum Genuß, wobei man natürlich nicht den Anspruch einer vollständigen musikwissenschaftlichen Würdigung Logroscinos erheben darf, — dazu wäre auf die Werke einzugehen gewesen, worauf der Vf. in weiser Selbstbeschränkung verzichtet. Beiläufig kündigt er noch eine im Werden begriffene Studie über die Musikerfamilie Majo an, auf welche man gespannt sein darf.

Professor Dr. Alfred Lorenz.

FRITZ u. WILHELM ANTONÉ: Allerlei alte Tanz- und Bläserstücklein (auch von Streichern auszuführen) zu vier Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Sammlung bietet eine Anzahl von Tänzen des 16. u. 17. Jahrhunderts in Klaviersatz, Bourée, Paduana, Galliarda, Courante, Sarabande und Lieder. Sie geben gute Beispiele von dem einfachen, urwüchsigen, ziemlich schwerfälligen Tanzstil jener Zeit. Obwohl damals die Kirchentonarten noch in der Herrschaft waren, zeigt sich in diesen Tänzen doch die Vorliebe des Volkes für Ionisch, d. h. Dur, während das Moll überhaupt zurücktritt (16 Dur-, 4 Mollstücke). Nur eine Galliarde von Joh. Staden, S. 16, weist das sonst so beliebte Dorisch auf. Wenn Stimmen vorhanden sind, können die Stücke leicht von einem Blas- oder Streichquartett gespielt werden. Sie werden, flott vorgetragen, immer noch eine gute Wirkung tun. Theodor Raillard.

RELIQUIENSCHREIN DES MEISTERS CARL MARIA VON WEBER. In seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt von Leopold Hirschberg. Morawe&Scheffelt, Verlag, Berlin, Hamburg, Leipzig.

Unter den vielen Publikationen, die durch das Weberjubiläum veranlaßt worden sind, nimmt die vorliegende, im Rahmen des Möglichen absolut vollständige Sammlung von bisher verschollenen oder unzugänglich gewesenen Kompositionen des Meisters einen ganz hervorragenden Platz ein. Mit

einer geradezu rührenden Liebe und Pietät hat Hirschberg, der auch sonst um Weber sich große Verdienste erworben hat, diesen Kompositionen nachgespürt, wie auch schon früher von ihm zerstreut veröffentlichte Stücke gesammelt und geordnet. Und doch kann man bei aller Anerkennung der verdienstvollen Arbeit, der auch eine sehr fleißig zusammengestellte, manches Neue bringende Weber-Bibliographie beigegeben ist, der Sammlung nicht recht froh werden. Man wird das unangenehme Gefühl nicht los, daß hier ein Mann am Werke war, der sich eine Aufgabe gestellt hat, die seine Kräfte übersteigt; es fehlt unbedingt an der für solche Herausgebertätigkeit unerläßlichen wissenschaftlichen Durchbildung, und so ist manches Halbschürige mit unterlaufen, im Tone der Begleitworte sowohl wie in der Editionstechnik.

Zunächst ist bedauerlich, daß äußere Gründe, die an sich wohl begreiflich sind, den Herausgeber zwangen, durchgehends statt einer Partitur nur einen Klavierauszug zu bringen, wenn man das Arrangement so heißen will. Denn ein weniger klaviermäßiger Satz läßt sich nicht wohl darstellen. Der des Partiturspieles unkundige Benutzer kann damit absolut nichts anfangen, anderseits aber ist das Arrangement viel zu unübersichtlich, um ein wirkliches Bild der Partitur zu bieten. Ein Klavierauszug ist immer eine wirkliche Bearbeitung, und Hirschberg hatte ja in den von Weber selbst hergestellten Auszügen zum Freischütz, zur Euryanthe usw. ein prachtvolles Vorbild für die hier anzuwendende Technik. Am besten wäre es eben gewesen, die Stücke im Rahmen der Gesamtausgabe zu veröffentlichen, selbst auf die Gefahr hin, daß einer der von Hirschberg so wenig geliebten „Zünftler" damit betraut worden wäre. Dann wäre ein Ganzes, zum mindesten etwas Erfreulicheres herausgekommen, als dies tatsächlich geschehen ist.

Störend wirkt die sehr große Anzahl offenbarer Stichfehler, die zum Teil selbst eine Korrektur aus dem Zusammenhang heraus nicht ermöglichen. Wie heißt z. B. der vorletzte Takt auf S. 35? Ist die Verstümmelung des Zauberflötenzitats auf S. 86 unten auf einen Schreibfehler Webers oder auf ein Versehen des Herausgebers bzw. des Setzers zurückzuführen? Diese Zweifel hätten sich leicht durch einen eingehenden Revisionsbericht beseitigen lassen. Es sind auch noch viele satztechnisch zweifelhafte Stellen da, so der merkwürdige Querstand S. 66, Takt 1—3 (Harmoniefolge as c es, as ces es, as c es ges!), ferner eine Anzahl auffälliger Quintenparallelen. Was ist damit? Der junge Weber hat bekanntlich mit der Satztechnik noch ziemlich zu kämpfen gehabt, aber er hat sich offensichtliche Mühe gegeben, reine Quintenfolgen stets auszumerzen. Sind Quinten wie S. 34, drittletzter Takt, im Originalmanuskript vorhanden, oder haben sie sich erst in die Klavierbearbeitung eingeschlichen?

Doch sei es damit genug mit der Anführung der Zweifel und Beanstandungen. Freuen wir uns, daß der stattliche Band trotz allem einen wesentlichen neuen Beitrag zur Erkenntnis Webers bringt, und jedem unentbehrlich ist, der Weber liebt und verehrt. Gewiß, der Band enthält nicht lauter geniale Offenbarungen, aber vieles darin vermag uns dauernd zu fesseln. Die Variationen für Bratsche und Orchester über ein österreichisches Volkslied bedeuten eine wirkliche Bereicherung der spärlichen Bratschenliteratur, und eine Anzahl von Kantaten, geistlichen Stücken usw. zwingen uns durch Kraft und Tiefe der Empfindung unwiderstehlich in ihren Bann. Dazu kommt ein köstlicher Humor; ein Stück wie der musikalische Brief an Danzi mit seiner Parodie des italienischen Opernstiles lohnt schon für sich allein die Anschaffung der Sammlung.

Karl Blessinger.

Dr. med. W. REINECKE: Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik. 8°, 146 S. von Dörffling & Franke, Leipzig.

KARL SUTER-WEHRLI: Sängeratmung und Brustresonanz. Ein Beitrag zur Stimmbildung. 8,° 16 S. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich.

In keinem seiner zahlreichen früheren Werke ist Reineckes Unterrichtssystem in einen so weiten Ring von Erfahrung und reifem Urteil hineingestellt. Wer die anderen Schriften allerdings nicht kennt und unbefangen an das Buch als an einen „Leitfaden der Gesangspädagogik" herantritt, dem sei von vornherein gesagt, daß trotz vieler feiner Beobachtungen und Hinweise doch das Wort „Gesangspädagogik" hier durchaus keine Allgemeingültigkeit beansprucht, sondern streng mit „Methode Reinecke" zu übersetzen ist. Das ist sofort klar durch den Ausgang vom Vokal u für alle Stimmen, die Festlegung einer bestimmten Lippen- und Ansatzrohrform für alle, die Identifizierung von Kopfton und Fistel, den Beginn des Studiums in den höchsten Lagen usf. „Es gibt nur diesen einen Weg der idealen Tonbildung", sagt der Autor. Die gefährlichen Klippen dieses Weges werden erfahrenen Stimmkennern nicht entgehen. „Das gutgeschulte Weib nimmt anfangs nur Kopfpiano, später außer der höchsten Höhe auch Brustpiano." Wer stimmtheoretisch denken kann und die Wichtigkeit der Funktionsvereinigung der beiden Stimmspanner ihrem Wesen nach erkannt hat, für den wird mit der Aufnahme eines „Brustpiano" in die Tonbildung die ganze Registerauslegung Reineckes zweifelhaft, wenn nicht hinfällig. Weiter: Er empfiehlt für Frauenstimmen mit schwacher Mittellage das Heraufziehen der rohen Bruststimme und schreibt dazu: „Ob die Mittelstimme durch diese Übungen erstarkt oder ob der heraufgezogene Brustton sich später mildert, ist in der Wirkung

ziemlich gleich." Wer Ohren hat zu hören, der weiß, daß der abgeschwächte Brustton dem vollen Mittelstimmton in keinem Falle und unter keinen Umständen im Klange „ziemlich gleich" sein kann, sondern immer seinen ordinären Grundcharakter herauskehrt. Auch hier darf man nach dem Zusammenhang dieser praktischen Einzelhandhabung zur theoretischen Gesamtklarlegung nicht fragen. —

Da nur nachdenkende und erfahrene Köpfe diese und andere tiefliegende Widersprüche beurteilen können, sei auch nur solchen das Buch empfohlen. Sie werden daneben das Wertvolle vieler von Reineckes Ausführungen voll zu würdigen wissen.

Die kleine Schrift von Suter-Wehrli bringt über das Thema „Sängeratmung" bekannte gute Hinweise, die heute in der Epoche des gewaltigen Stützens, Stemmens und Stauens nicht überflüssig sind, Unerfahrenen von Zeit zu Zeit neu eingeprägt zu werden. In dem Kapitel „Brustresonanz" wird ausgeführt, daß als Ausgangspunkt der Tonbildung durch kleine leise Übungen das Gefühl des schwingenden Widerhalls im Brustraum geweckt werden muß, immer in Mischung mit dem Kopfklang. Man empfindet deutlich, daß hier in leider etwas allzu primitiven Ausführungen ein tüchtiger Praktiker Richtiges hört, fühlt und will.

Prof. Franziska Martienßen.

MICHAEL PRÄTORIUS, Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke. In Verbindung mit A. Mendelssohn und W. Gurlitt hrsg. von Friedrich Blume. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1928.

So ist es mit der Gesamtausgabe von Mich. Prätorius (1516), die viele Jahre in Anspruch nehmen wird, soweit ernst geworden, dank einer recht erheblichen Zahl von Subskribenten (über 300), unter denen Behörden, Bibliotheken, Institute und Verleger sehr stark vertreten sind, selbst vom Ausland. Ob, vom künstlerischen Standpunkte aus, sich eine vollständige Neuausgabe des überaus umfangreichen Lebenswerkes lohnt, muß sich erst zeigen. Jedenfalls kommt sehr vieles auch der heutigen Praxis in verschiedenster Gestalt unmittelbar entgegen, denn Prätorius war ein Praktikus fast sondergleichen. Die Ausgabe ist denn auch in dem Sinne angelegt, daß sie zugleich der musikalischen Praxis dienen kann, und die Art, wie vorgegangen wird, empfiehlt sich offenkundig. Zunächst liegen zwei Lieferungen vor, mit den Anfängen des ersten (1605) und sechsten Teiles (1609) des Hauptwerkes von Prätorius, des Musae Sioniae, bearbeitet von R. Gerber bzw. F. Reusch; an der Spitze sind die vielgestaltigen und aufschlußreichen Vorworte in Nachbildung. Der 6. Teil bietet schlicht gesetzte Kirchenlieder, nach Sonntagen und Festen geordnet, darunter gegen 80 Weihnachtslieder. Der erste Teil mit zweichörigen Geistlichen „Konzert-Gesängen" stellt, soweit er vorliegt, ebenfalls keine größere Schwierigkeiten, die Klangfreudigkeit ist groß. Man sieht denn auch der weiteren Entwicklung mit wirklicher Teilnahme entgegen.

ERICH ANDERS: Sieben Marienlieder aus „Der geistliche Mai" für Frauenquartett a cappella. Op. 43. Heft 17 der „Musica orans". M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Diese Sammlung geistlicher „Bittmusik" hat, und zwar vor allem der katholischen geistlichen Musik, schon allerlei Schönes gebracht. Hier sind es sieben ausgesucht fein empfundene Marienlieder, die den unterdessen zum Freiherrn (Wolff von Gudenberg) avancierten Erich Anders zum Verfasser haben; eine Musik, in der ganzen künstlerischen Zeichnung so fein, zart und lieblich, daß man an ihr seine Freude haben muß, gerade auch darüber, daß in unserer robust-trivialen Zeit noch derartiges geschrieben werden kann. Stilistisch handelt es sich vorzugsweise um harmonisch-kontrapunktische Musik auf Grund natürlicher, innerlich gefühlter und schön geformter Melodik. Der Vortrag erfordert einen in jeder Beziehung fein geschulten Frauenchor. —s.

MÜNCHENER LAIENSPIELE. Herausgeg. von R. Mirbt. Heft 24: Lilofee, ein Herbstspiel von Hans Kraus; Musikbeil. von Karl Seidelmann. Heft 26: Hessisches Weihnachtsspiel, herausgeg. von Konrad Ameln. — Verlag Chr. Kaiser, München.

Die vorliegenden beiden Hefte der Münchener Laienspiele erwecken Interesse an der unter diesem Titel erscheinenden Sammlung von dramatisch-musikalischen Darstellungen im Sinne der Jugendbewegung und der neuerweckten künstlerischen Laienspiele. Den geschmack- und moralzerstörenden Kitschaufführungen sogenannter Liebhaberbühnen und dramatischer Vereine werden alte gesunde Volksspiele und künstlerisch einwandfreie, aus dem reinen Willen zu Wahrheit und Schönheit geschaffene neue Spiele entgegengestellt, die bei schlichtesten dekorativen und darstellerischen Mitteln einen geschlossenen bedeutsamen Gesamteindruck zu erzielen vermögen. Die Verwendung alter Volksweisen, zum Teil in geschickter instrumentaler Ausführung mit Flöte, Geigen, Bratsche und Laute, trägt als stimmungfördernde musikalische Kolorierung dazu viel bei. E. Wild.

VORTRAGSALBUM für Violoncello und Klavier, Heft I. E. Cahnbley. Transskriptionen, Neubearbeitungen und Originalkompositionen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Es ist dem Bearbeiter gelungen, in diesem Album einen duftigen Strauß wertvoller Blüten aus der für Sinne und Herz so erquicklichen, sonnigen Rokokozeit zusammenzustellen, der sowohl den Spieler des Violoncells, als den Begleiter und — den Hörer entzücken wird. Als Meister des Violoncells hat Cahnbley es, wie selbstverständlich, verstanden, nur solche Musik heranzuziehen, welche

dem Charakter dieses Instrumentes besonders entspricht. So stellt er ihm dankbare Aufgaben vom einfachen Kantilenenstück bis zu ganz virtuosen Ausschmückungen. Da, wo schon im Original Keime zu polyphoner Entfaltung lagen, hat er natürlich die Gelegenheit zu kontrapunktischem Doppelspiel der beiden Instrumente freudig erfaßt und zu schönster Auswirkung gebracht. Die ursprünglichen Weisen stammen von Locatelli, Padre Martini, Boccherini, Händel, Mozart, Haydn. Die Stücke werden, wie im Haus, so auch im Konzertsaal, große, reine Freude schaffen. Th. R.

Anzeige von Musikalien

Die Lieder des Jungvolker. Instrumentalbegleitung von Adam Gottron. Veröffentlichungen der Neudeutschen Musikscharen. IV. Folge, Heft 2. Volksvereins-Vlg., M.-Gladbach. — 118 bzw. 127 meist zwei- aber auch dreistimmige Liedsätze mit Buchstabenbezeichnung für Klampfenbegleitung für das Gruppenmusizieren der Musik- und Singscharen. Gelegentlich tritt eine freie Geigen- oder Flötenbegleitung hinzu. Der Anhang bringt eine kleine Messe (gregor. Choral) mit Orgelbegleitung und einige geistl. Gesänge.

Deutsche Volkstänze aus verschiedenen Gauen. Herausgegeben von Oswald Fladerer. Bärenreiter-Vlg., Kassel. Einstimmige Tanzweisen mit Beschreibungen und Tanzschlüssel.

Heiligenlieder und Legenden. Zum Singen eingerichtet, mit Lautenbuchstaben versehen und dreistimmig für gem. Chor gesetzt von Walter Hensel. Bärenreiter-Vlg., Kassel. — Eine Sammlung von 18 der besten jener geistl. Volkslieder, in denen das Volk auf treuherzige Weise seine Heiligen ehrt. Manches hat derben alten Balladenton, anderes wieder ist von rührender Zartheit. Walther Hensel hat den großenteils aus dem 16. u. 17. Jahrh. stammenden Gesängen einen stilreinen dreist. Satz angedeihen lassen und als Anhang unentbehrliche historische Anmerkungen gegeben. Die Sammlung erscheint als erster Teil eines 7 Teile umfassenden, von Hensel herausgegebenen „Geistlichen Liederquells".

Flamme empor! Kanons für Männerchöre. Herausgegeben von Fritz Jöde. Heft 1: Stunden der Andacht. Heft 2: Des Lebens Wechselspiel. Heft 3: Scherzen und Lachen. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin. — Diese ausgezeichnete Sammlung bildet eine Auswahl aus Jödes „Der Kanon, ein Singbuch für alle" und umfaßt in drei handlichen Heftchen gegen 150 Kanons vom tiefsten Mittelalter (Oskar v. Wolkenstein) bis zur Gegenwart (A. Mendelssohn, R. Kahn, Mandyczewski, J. Spengel, dann W. Rein, Schlensog, Ramin, Knab, L. Weber, Grabner u. a.). Wie schon aus den Titeln der einzelnen Hefte hervorgeht, spiegelt sich in der Sammlung das menschliche Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit. Nebenbei werden unsere Männerchöre auf die natürlichste und kurzweiligste Weise zum polyphonen Singen erzogen.

Protestantische Weisen zum 400jährigen Gedächtnis der Berner Reformation. 4st. bearb. von Ernst Graf (Organist am Berner Münster). K. J. Wyß Erben, Bern. — 12 Choräle aus den beiden ersten Jahrhunderten der Reformation in mustergültigem Satze. Die beiden letzten Stücke („Wie schön leuchtet" und „Was Gott tut") sind in Bachschen Fassungen für Chor, Orgel und Violin-Oberstimme beigegeben.

W. v. Baußnern: Jesus und Maria, Hymne im Stil der alten Meister für achtstimmigen Chor u. Altsolo. Verlag Bisping, Münster. — Prachtvoll gearbeitete, klangschöne Motette für katholische Chöre von guter Leistungsfähigkeit. Das Werk ist von innerem Feuer und echter Begeisterung getragen, die ihren Ausdruck in lebenerfüllter Polyphonie findet. E. Z.

F. Lubrich, Motette „Komm. Heiliger Geist", op. 69, 1. Verlag Simrock, Berlin. — Die Wirkung dieses achtstimmigen Chorsatzes beruht wesentlich auf der Klangpracht des im übrigen mehr schwärmerisch-ruhig als männlich-feurig aufgefaßten Textes. Wie gibt H. v. Herzogenberg (mit nur 5 Stimmen!) in seiner Vertonung derselben Worte den herben Pfingstgeist wieder, ohne einen Hauch von Sentimentalität. E. Z.

Nagler, Franziscus: op. 114. Schulze Hoppe, der Wettermacher von Glücksdorf. Ein märchenfrohes Spiel mit Gesang und Tanz in 7 Bildern. Für ein-, zwei- u. dreistimm. Chor u. Solostimmen m. Begleitung von Klavier u. nach Belieben 2 Violinen. Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde.

Otto Siegl: op. 55. Drei Sopranlieder m. Klavierbegltg. N. Simrock, Bln.-Leipzig. — Aus der Sucht modern zu sein, d. h. anders klingen zu wollen, als es sich motivisch ergäbe, verdirbt sich der Komponist manche glückliche, gesangliche Wendung.

Franz Lehár: Ging da nicht eben das Glück vorbei? Ein volkstümliches Lied m. Klavierbegltg. Wiener Phönix-Vlg., Wien II, Praterstr. 40. — Ein echter, aber doch etwas matter Lehár.

Brunmüller, Heinrich: Zwei Lieder m. Klavierbgltg. Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Karl Pfister: Marien-Minne, Lieder für eine Singst. mit Klavierbegl. Vlg. Karthause, Würzburg. — Fünf schlichte, warm empfundene Lieder ohne Schwierigkeiten. G. K.

Henning Rechnitzer-Möller: Schwedische Lieder für eine Singst. u. Kl. Verlag Raabe und Plothow, Berlin W 9. Selbst wenn dem Komponisten einmal eine nette Gesangsmelodie wie im Lied: „Mein Liebchen . ." gelingt, wird jeder Eindruck durch triviale Arpeggienbegleitung verwischt. Sonst im ganzen hilfloser Dilettantismus. G. K.

Gustav v. Bezold: Drei Lieder für eine Singst. u. Kl., op. 12, desgl. op. 13 und vier Lieder, op. 33. Verl. Rich. Banger Nachf. (A. Oertel), Würzburg. Gegenüber den Liedern, op. 12 u. 13, in denen sich eine liebenswürdige Begabung für das Naiveinfache zeigt, ist das Ausdrucksvermögen Bezolds im op. 33 gesteigert, ohne jedoch für eine überzeugende Gestaltung seiner schönen Txete auszureichen. G. K.

B. van Dieren: Lieder nach Texten W. S. Landor: 1. Last days, 2. The touch of love, 3. Love must be



Joh. Seb. Bach
Verkleinerte Abbildung aus „Orphika",
eine appollinische Transformation von
Prof. Hans Wildermann

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

gone. Ferner: Mon cœur se recommande à vous nach einer Melodie von Orlandus Lassus, und Epiphanias (Goethe). Oxford University Press, London. — van Dierens melodisch schwächliche Lieder wurden hier schon mehrfach besprochen, so u. a. im Maiheft 1926 S. 288. Das beste der hier vorliegenden ist unzweifelhaft Goethes „Epiphanias", für welch geistvolle Parodie Dieren einen naiven Volkston anschlägt. Manches im Rhythmus gibt sich aber, vor allem auf dem deutschen Originaltext, ziemlich gewaltsam. Der Begleitung zu der Melodie von Lassus fehlt es an innerer Konsequenz.

Karl Bienert: op. 10. Liebeslieder für eine Sopranstimme m. Klavierbegltg. Borups Musikverlag, Kopenhagen. — Bienert, der als Musikdirektor in Konstanz lebt, hat eine natürliche lyrische Begabung. So etwas wie ein gemütvoller badischer Volkston spricht aus vorliegenden 4 Liedern. Dabei ist die Klavierbegltg. nicht schwierig, so daß die Lieder gerade auch für häusliches Musizieren in Frage kommen.

A. Gretchaninoff: op. 108. Berceuse für Violine (Violoncello) und Klavier. Universal-Edition, Wien. Hübsches Salonstück mit französischem „Sentiment".

Peter Warlock: Serenade für Streicher, Oxford University Press, London. — Das kurze formschöne Stück des Fr. Delius nahestehenden Komponisten weist bei seiner zarten impressionistischen Gestaltung bei großer Wärme des Ausdrucks delikate Klangreize auf. G. K.

Alfred Brodersen: op. 6 Erinnerung. Kleine Romanze für Violine und Klavier. C. F. Kahnt, Leipzig. — Ein anspruchsloses, gemütvolles Salonstück.

Beer, Leop. J.: op. 59. Kleine Serenade für Violine und Klavier. C. F. Kahnt, Leipzig. — Fünf leichtere, gefällige Stücke in bekanntem Stil. Für Unterrichtszwecke geeignet.

Franz Höfer: op. 62. Violinkonzert in G-Moll (1.—3. Lage) m. Klavierbegltg. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde. — Wirkungsvolles Stück für Schülerkonzerte.

Franz Höfer: op. 63. Sinfonietta No. 1 in C-Dur für Streichorchester, Klavier u. Harmonium und ad. lib. 2 Flöten, Klarinette, Trompete, Horn u. Pauken. Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde. — Brauchbare Musik für Schüler- und Dilettantenorchester.

Gustav Cords: op. 62. Vier Violin-Duette. 1. Heft: 2 Duette in erster Lage. 2. Heft: 2 Duette in erster bis dritter Lage. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde — Gutklingende, vielfach kontrapunktisch gearbeitete Duette.

Max Weydert: op. 47. Erstes Konzertino D-Moll für Violine und Klavier. Ernst Bisping, Münster i. W. Kompositorisch nicht hochstehend, bietet das kleine dreisätzige Konzert doch ganz verwendbares Übungsmaterial, besonders in rhythmischer Beziehung. Es wird jungen Geigern Freude bereiten und manchem Violinlehrer willkommen sein. Th. R.

L. Bachmaier: op. 23. Lyrische Bilder. Sechs Vortragsstücke für 4 Violinen. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Das Schulorchester. Eine Sammlung von Tonsätzen verschiedener Komponisten. 3. und 4. Heft. Für 3 Violinen, Violoncello und Pianoforte eingerichtet von Gustav Hecht. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. — Die zwei neuen Hefte dieser den Schul- und Dilettantenorchestern empfohlenen Sammlung bringen in buntester Folge kleinere Stücke der verschiedensten Meister. Für die Zusammenstellung dürfte Verwendbarkeit bei allerlei Anlässen mit maßgebend gewesen sein. In Heft 4 tritt zu dem oben angegebenen Instrumentalkörper noch ein Harmonium.

Robert Schumann: op. 66. Bilder aus d. Osten. 6 Impromptus für 3 Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier eingerichtet von Wilh. Koehler-Wümbach. Vlg. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Joh. Seb. Bach: Chaconne für Streichquartett, bearbeitet von Albert Maria Herz. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Reger: op. 74. Streichquartett D-Moll. Revidiert von Ossip Schnirlin. Stimmen. op. 118. Sextett F-Dur. Revidiert von Adolf Busch. Stimmen. — Vlg. Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. — Die von A. Busch durchgesehene Ausgabe will in dem mit Vortragsbezeichnungen Regers überhäuften Werk „dasjenige fixieren, was für Plastik und Durchsichtigkeit beim Vortrag komplizierter Werke des Meisters wesentlich ist." Außerdem wurden die Stimmen reichlich mit Stichnoten versehen und überflüssige Versetzungszeichen getilgt.

Reger-Album: Violine und Klavier (Ossip Schnirlin). N. Simrock, Berlin-Leipzig. Enthält: Largo aus der Sonate C-Moll op. 139, Scherzo aus dem Streich-Trio op. 77, Allegretto aus der Sonate Fis-Moll op. 84, die zwei Lieder „Wiegenlied" u. „Maria am Rosenstrauch." Bearbeitung und Revision besorgte Ossip Schnirlin.

Mundharmonika-Schule bearbeitet von Albert Bohnet (Hauptlehrer in Trossingen). Koch A.-G., Trossingen.

Prill, Emil: op. 7. Schule für die Böhm-Flöte. Teil 1 u. 2 in einem Band. 7. völlig umgearb. u. erweiterte Aufl. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Jacob Dont: Gradus ad Parnassum für Violine. Vollständig neu bearbeitet von Issay Barmas. Bd. VIII: Kapricen und Kadenzen, op. 61. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hamel, Eduard: op. 26. Vorbereitende u. fortschreitende Übungen in der ersten Lage für angehende Violinspieler. Revidiert u. bezeichnet von Issay Barmas. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hans Kleemann: Kreuz und Quer. Sechs kleine Klavierstücke. D. Rahter, Leipzig. — Anmutige Miniaturen von klarer Form und durchsichtigem, reinem Klaviersatz für Unterricht und Hausmusik, von denen ein jedes Stücklein in vortrefflicher Weise einen bestimmten technisch-methodischen Übungszweck verfolgt. W. N.

Walter Niemann: op. 110. Brasilianische Rhapsodien. Vlg.: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Joh. Lampe: „Nachklänge", 12 Tonbilder. (Auch Ausgabe für Violine und Klavier). — Präludium und Fuge. Kommissionsverlag N. Simrock, Leipzig. — Gut gemeinte, aber herzlich unbedeutende und unkünstlerische Musik.

Theodor Hausmann: Neun Klavierstücke für die Jugend. Op. 15 (mittelschwer). C. F. Kahnt, Leipzig. — Der Komponist hat ganz hübsche frische Gedanken, die aber nicht immer ganz überzeugend entwickelt sind. Auch manche harmonische Ungereimtheiten sind der Natürlichkeit, die man in Stücken für die Jugend vor allem fordern muß, abträglich.

Kreuz und Quer

Leoš Janáček †

In einem mährischen Sanatorium ist am 12. August der tschechische Komponist Leoš Janáček einer Lungenentzündung erlegen. Der Tonkünstler, der am 3. Juli 1854 in Hochwald in Mähren geboren wurde, hat somit ein Alter von 74 Jahren erreicht. Janáček war nicht nur der Nestor der tschechischen Tondichter der Gegenwart, sondern auch der bedeutendste tschechische Tondichter des letzten Vierteljahrhunderts überhaupt. Seine musikkünstlerische Bedeutung lag auf dem Gebiete der Oper. Seine Hauptwerke, die „Jenufa" („Ihre Stieftochter"), „Die Ausflüge des Herrn Brouček", „Katja Kabanova", „Das listige Füchslein" und „Die Sache Makropulos" offenbaren den geborenen Musikdramatiker, der ohne jede Zugeständnisse an äußere Wirkung in seiner Tonsprache unbedingt dem dramatischen Vorwurfe und Inhalte seiner Musikdramen folgt. Eine weitere Oper, „Memoiren aus einem Totenhaus" nach dem gleichnamigen Roman von Dostojewsky, harrt noch der Uraufführung. Janáček ist erst durch seine Oper „Jenufa" bekannt geworden, die trotz ihres Erfolges in Brünn in den Jahren 1903—06 jahrelang, vom Komponisten eingereicht, im Archiv der tschechischen Landesbühne in Prag liegenblieb, bis sie bei ihrer Aufführung in Prag (1916) und Wien (1918) dem damals noch unbekannten, bereits sechzigjährigen Komponisten einen ungeheuren Erfolg eintrug und ihn mit einem Schlage zum berühmten Tondichter machte. Dieses Werk sowie die russische Milieuoper „Katja Kabanova" haben sich auch die deutsche Opernbühne erobert und den Ruf Janáčeks über die Grenzen seiner Heimat getragen. Als Opernkomponist zeigt Janáček auch deutlich die besonderen Merkmale seiner persönlichen Note als Tondichter; er huldigt dem Naturalismus in der Musik, der musikalischen Auslegung der Stimmen der Natur, deren eingehendes Studium ihm besonders am Herzen lag. Janáček hat sich übrigens auch auf fast allen anderen Gebieten der Komposition betätigt. Mehrere sinfonische Dichtungen, zwei bedeutende Oratorien („Das ewige Evangelium" und „Amarus"), etliche Kammermusikwerke, zahlreiche Klavierkompositionen und viele Lieder, unter denen der dramisch großartige Liederzyklus „Das Tagebuch eines Verschollenen" besonders zu erwähnen ist, beweisen dies. Hervorragende künstlerische Arbeit hat Janáček auch als Chorkomponist geleistet; seine durchaus dramatischen, vor allem seine im Satze ungemein schwierigen Männerchöre, die den bedeutenden konzertreisenden tschechischen Männerchören („Prager Lehrer", „Mährische Lehrer" und Sängerchor „Smetana") zu großen Erfolgen verhalfen, sind hier zu nennen. Ohne Zweifel steht fest, daß die Tschechen in Leoš Janáček nach Smetana ihren größten Opernkomponisten besitzen. Janáček war ursprünglich Musiklehrer und gründete in dieser Eigenschaft im Jahre 1881 eine Orgelschule in Brünn, die nach der Gründung der tschechoslowakischen Republik in ein Staatskonservatorium umgewandelt wurde, an dem der Tondichter bis zu seinem nun erfolgten Tode als Meisterlehrer der Komposition wirkte. Vor drei Jahren wurde der Verstorbene von der Brünner tschechischen Universität zum Ehrendoktor ernannt. Um die Herausgabe seiner Opern machte sich die Wiener Universaledition verdient. E. J.

Dieser biographischen Würdigung sei noch einiges beigefügt. Neuerdings haben Vertreter der „Neuen Musik" Janáček für diese in Anspruch genommen, wie man überhaupt das Bestreben merkt, nicht nur die Grenzen der Neuen Musik immer weiter zu ziehen, sondern sie auch zu verwischen. Janáček gegenüber mutet dieses Bestreben sonderbar genug an. Sicher ist dieser auch rein als Musiker sehr selbständige Künstler gerade auch harmonisch eigene Wege gegangen, und zwar schon vor Jahrzehnten. Aber von den Segnungen der Atonalität wollte er ganz und gar nichts wissen und sprach sich darüber klipp und klar aus. Wie heißt's in seiner Harmonielehre? „Die Bedeutung der Haupttonart in einer Komposition vernachlässigen, bedeutet die harmonische Plastik vernachlässigen und sich einer auf andere Art unerreichbaren Tiefe und Höhe des harmonischen Ausdrucks berauben". Ist das die Sprache

eines „neuen" Musikers? Und wie, sollte dieser Mann, der so tief in seinem Volkstum wurzelte, und zwar in einer ganz anderen Art als etwa Bartók in dem seinigen, mit den künstlich internationalen Zielen der Neuen Musik wirklich etwas zu tun haben? Entwurzelte, traditionslos sein wollende Musik und Volkstum! Wie klang es doch noch vor einigen Jahren? Nichts von Volksverbundenheit wollte man da wissen. Und weiter, wie verhält es sich mit dem Kostbarsten bei jedem echten Künstler, mit Janáčeks blutstarkem Menschentum, wie es sich in seinem Hauptwerk Jenufa am ergreifendsten äußert? Hat diese Musik auch nur eine Note mit den Zielen, vor allem aber dem Wesen der Neuen Musik gemeinsam? Man halte diese Opernart der modernen gegenüber mit ihrer betont ausdruckslosen Stilisierung, ihrer blassen und schlecht modernen Kopie einer gänzlich mißverstandenen früheren Oper! Der Unterschied von lebendig rollendem Blut und eines für das Mikroskop präparierten Blutstropfens! Sachlichkeit, meine Herren, noch ist die Mauserung der modernen Musik nicht so weit gediehen, daß ein ausgesprochener, im allgemein Menschlichen seines Volkes wurzelnder Musiker dieser Ihrer „Neuen" Musik zugerechnet werden kann!

Wer sich übrigens mit Janáček, und zwar gerade seinem inneren Künstlertum, beschäftigen will, den verweisen wir auf die vortreffliche kleine Biographie von Max Brod (Universal-Edition).

„Hausmusikstunden"

„Hausmusikstunden" — das klingt in einer Zeit der Industrialisierung unseres gesamten Lebens, der unerbittlichen Tempobetontheit und des fanatischen Sachlichkeitsfimmels des modernen Daseins beinahe fremd dem Ohr. Und trotzdem, es handelt sich hierbei nicht um eine vereinzelte Träumerei eines von jenen allgewaltigen Zeitgötzen noch nicht beherrschten Schwärmers, im Gegenteil, diese „Hausmusikstunden" sind Wirklichkeit; Wirklichkeit geworden, ausgerechnet auf der heurigen Münchner Ausstellung „Heim und Technik"; und etwas abseits von den großen Hallen in dem Pavillion der „Kleinen Welt" lockt jenes beglückende Eiland, an dessen Gestade sich jeder, ohne einen Obolus erlegen zu müssen, zu inniger Selbstbesinnung und Beglückung flüchten kann.

Ein glücklicher Gedanke der Veranstalterin, der Städtischen Musikbücherei München, gerade auf dieser Ausstellung zu erweisen, daß nicht nur die Technik mit sämtlichen noch so schätzenswerten Errungenschaften, Staubsaugern und Rollöfen, Kühlschränken und elektrischen Höhensonnen, sondern mehr noch die Kunst das Heim zu verschönen und zu höherer Bestimmung zu adeln vermag. Und siehe, die Glocken des Herzens, die scheinbar ohne Klöppel hingen, stumm und träg, sie beginnen wieder zu tönen, wenn die rechte Hand an ihr Erz rührt; denn nur die wenigsten, die zum Teil ohne recht zu wissen, wie ihnen hier geschehen soll, den kleinen, aber stimmungsvollen Raum der „Hausmusikstunden" betreten, verlassen ihn wieder vor dem letzten Akkord der Vortragsfolge, sondern geben sich vielmehr ganz der ungewohnten Verzauberung durch die überredenste aller Künste, die Musik, hin.

Die schwierige und ungemeinen künstlerischen Takt erfordernde Aufgabe der Programmauswahl ist durch die Sachkenntnis und das feine, künstlerische Empfinden des verantwortlichen Musikdramaturgen, Dr. Willy Krienitz, außerordentlich glücklich gelöst worden. Naturgemäß hat er dabei zunächst auf eine Periode, da der Charakter der Musik noch weit mehr ein privater oder gesellschaftlicher als ein öffentlicher war, auf die Musikliteratur des 18. Jahrhunderts mit ihren unerschöpflichen Schätzen kammermusikalischer Werte zurückgegriffen. Luigi Boccherini, Johann Christian Bach, Johann Stamitz, Karl Heinrich Graun, Carl Ditters von Dittersdorf kommen hier mit heute kaum mehr zu hörenden Schöpfungen zum Erklingen. Vor allem die Ausgrabung von Michael Haydns Divertimento für 2 Violinen, Viola und Violoncello in D-Dur bewährte sich als ein „Schlager" allerersten Ranges: fast wöchentlich wird eine Wiederholung dieses köstlichen, süddeutsch heiteren und musikantisch vollblütigen Opus notwendig. Ach, selbst die „Kleineren" jener beneidenswerten Tage, was waren sie doch für „große" Kerle!

Außerordentliche Sorgfalt wird außerdem der Pflege des Kinderliedes beigelegt. Eine Vortragsfolge wie jene zu „Jungsängers Spielgenossen", in der Sololieder mit Chorgesängen wechseln, welche ein Kinderdasein vom frühen Morgen bis zu Abend begleiten, sollte für derartige Veranstaltungen vorbildlich werden. Seine aufrichtige Freude hatte man auch an der Wiederbelebung der „Kinder- und Künstlertänze" von Theodor Kirchner, des feinen Klavierpoeten. Zudem ist auch dem Schaffen der Lebenden Verlautbarung in den „Hausmusikstunden" vergönnt; ein Beginnen, das die Leitung vor jedem Vorwurf der Einseitigkeit schützt.

Und die ausführenden Künstler? Keine selbstgefälligen Virtuosen, sondern junge begeisterungsfähige Menschen, die noch den vollen Einsatz ihrer erst erwachenden Musikerpersönlichkeit ins Gefecht werfen, ungebrochen überdies in der Liebe zu ihrer Kunst, echt und natürlich in ihrem Musizieren.

Müßiges Unterfangen, dem begrüßenswerten Versuch der Münchner Musikbücherei Erfolg zu wünschen; der sehr rege Zuspruch der Veranstaltungen ward deutlichste Gewähr des Gelingens. Es ist nun nur an dem, daß dies schöne und gute Beispiel, auch anderen Orts freudige Nachahmung fände! Dr. Wilhelm Zentner.

Zwei Leipziger Charakterköpfe

Der eine von ihnen heißt Kurt Varges, ist noch jung, sehr jung, und kann es demnach noch weit bringen. Seines Zeichens einstiger stud. jur., hat er sich auch auf die Musikschriftstellerei geworfen und schreibt ziemlich häufig nach auswärts, nicht zum wenigsten über bekannte Leipziger Musiker, deren Bekanntschaft er zu machen verstand. Das geschieht in einem Tone — auch uns sind derartige Artikel vom Verfasser eingereicht worden — der in seiner süßlichen Verhimmelung ohne weiteres abstößt. Wie ernst es Varges mit seinem verantwortungsvollen Beruf nimmt, erkennt man blitzartig nun an folgendem Vorfall: Fand da vor einigen Monaten das Deutsche Tonkünstlerfest in Schwerin statt, an dem der Kunsthistoriker Geheimrat Pinder aus München einen Vortrag halten sollte. Wie schon am ersten Tage des Festes bekannt wurde, mußte der Vortrag wegen Erkrankung des Gelehrten ausfallen. In einem mit vollem Namen unterzeichneten Bericht über das Fest erzählt nun Varges im „Bochumer Anzeiger" vom 29. Mai, fünf Tage nach dem Fest, folgendes Lügenmärchen: „Der 2. Orchesterdarbietung ging ein geistvoller Vortrag des Münchener Kunsthistorikers Prof. W. Pinder voraus, der in geistvollen Worten das Generationenproblem in der Kunstgeschichte mit großzügiger innerer Geste (erkennt man nicht schon an derartigen Ausdrücken den ganzen Patron?) und vielen durchgeistigten Erörterungen für den ermüdeten Musiker vielleicht zu fachwissenschaftlich auseinandersetzte." Findet man da noch Worte? Es kommt aber noch besser. Unsere Vermutung, daß dieser gewissenlose Skribent das Fest überhaupt nicht besucht, sondern seinen Bericht auf Grund anderer Berichte fabriziert habe, bestätigt sich; denn auf unsere Anfrage erhielten wir aus Schwerin die Nachricht, daß an einen Kurt Varges aus Leipzig überhaupt keine Pressekarten verabfolgt worden seien. Hr. Varges ist jedenfalls so eine Art „Fernhörer". Und auch damit ist's noch nicht genug. Der junge Mann besaß die Dreistigkeit, seinen „Irrtum" — in der Allgemeinen Musikzeitung — als ein Versehen bei der Durchsicht seines eilig zusammengesetzten Berichtes hinzustellen! — Genug, alle Schriftleitungen sowohl von Tages- wie Fachzeitungen seien vor diesem Herrn Kurt Varges dringendst gewarnt. Der Verband deutscher Musikkritiker wird sicherlich dafür Sorge tragen, daß ihm das Handwerk möglichst gelegt wird.

Der zweite Fall betrifft einen Dr. Otto Pretzsch, der laut Hesse auch den Titel eines Studienrats führt, mithin in sicheren bürgerlichen Verhältnissen leben dürfte. Er schreibt eine Abhandlung über erzgebirgische Musiker, die in der Prager Musikzeitschrift „Der Auftakt" (Märzheft 1928) erscheint. Der Verfasser beklagt in den einleitenden Sätzen, daß „eine zusammenhängende musikgeschichtliche Darstellung des Erzgebirges noch fehle", hat aber im selben Augenblick die 50 Druckseiten betragende Arbeit von Franz Ludwig in Münster i. W. „Musikgeschichte des Erzgebirges" (1924) vor sich liegen, aus der er nun seinerseits einen Aufsatz von drei Druckseiten zurecht schustert, und zwar in derart engem und engstem Anschluß

an die uns noch „fehlende Darstellung", daß seine Arbeit kaum als stilistische Übung im Umschreiben — denn vielfach folgt sie Wort für Wort der Vorlage — zu bewerten ist. (Einzelne Nachweise gibt Pr. Heyl in einem höchst launigen Artikel der „Westfälischen Landeszeitung" vom 4. Juli unter dem witzigen Titel: „Münsterischer Abgesang eines Prager Auftakts.") Das nennt man doch noch „studierte" Doktoren.

Auch der gewiegteste und belesenste Schriftleiter — denn es folgt noch eine Fortsetzung — kann gelegentlich auf Plagiat-Artikel hereinfallen. Wird er aber auf seinen Irrtum aufmerksam gemacht, so kratzt er sich wohl hinter den Ohren, sieht es aber als seine eiligste und selbstverständlichste Pflicht an, seine Leser so bald als möglich von dem Vorfall zu unterrichten, nicht nur, um seinen ihn betrügenden Mitarbeiter fallen zu lassen und vor ihm zu warnen, sondern auch um den eigentlichen Urheber des Aufsatzes nennen zu können und ihm die ihm gebührende Ehre zu erweisen. Und nun, mein lieber Herr Kollege Dr. Erich Steinhard (Herausgeber des „Auftakt"), sagen Sie doch einmal, wie konnten Sie es trotz Aufforderung von seiten des Original-Autors über Ihr Auftaktherz bringen — denn ein Auftakt ist doch etwas Mutiges, Angriffslustiges —, den Vorfall einfach totzuschweigen und nicht das zu tun, was der gewöhnlichste Anstand verlangt? Oder hängt dieses Verfahren mit den Grundsätzen der „Neuen Musik" zusammen, zu der Sie den „Auftakt" spielen? Wenn ja, dann werden Sie es nunmehr sicher begreifen, warum die Zeitschrift für Musik trotz aller selbstverständlichen Anerkennung und Betonung des Entwicklungsmäßigen doch daran arbeitet, daß die denn doch sehr „anständigen" Grundlagen der früheren Musik gewahrt bleiben. Aber so ist's wohl: Seit die „Sachlichkeit" als Selbstverständlichkeit verschwunden ist, brüllt man das Wort aus vollen Lungen, vermutlich deshalb, um desto „unsachlicher" sein zu können.

Zum Notenleihverfahren

Eine am 27. Juli 1928 stattgefundene Mitgliederversammlung des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins hat einstimmig folgende Resolution gefaßt:

„Die heftigen Angriffe, die sich in den letzten Monaten gegen das System des Notenverleihverfahrens für Orchestermaterialien gerichtet haben, veranlaßten den DMVV, die Angelegenheit zu prüfen und einheitliche Richtlinien der Hauptversammlung zur Beschlußfassung vorzulegen. Bei der Beratung ergab es sich, daß die Verhältnisse in jedem Falle so verschieden gelagert sind, daß die Festlegung einheitlicher, für alle Mitglieder verbindlicher Normen sich nicht ermöglichen läßt. Aus diesem Grunde werden die früher aufgestellten Richtlinien hinfällig. Der DMVV hat jedoch bei seinen Mitgliedern weitgehendstes Verständnis für die Wünsche und Nöte der Orchester und ihrer Leiter gefunden und die Überzeugung gewonnen, daß bei beiderseitigem guten Willen entstehende Schwierigkeiten durch unmittelbare Verhandlungen zwischen den Beteiligten am besten behoben werden dürften."

So kann man sich wohl der Hoffnung hingeben, daß sich auf diesem Gebiete annehmbare Verhältnisse entwickeln.

Wie der Baßklarinettist Bauer und der Englischhornbläser Schröter im Leipziger Neuen Theater den Meerbusen von Venedig zu Fuß durchquerten und . . . was sie damit erreichten

Eine seltene Begebenheit erzählt von Maximilian Schwedler

Als die Theaterdirektion Förster-Neumann (1876—1882) die großen Wagneropern (Nibelungenring, Tristan) in Leipzig zur Aufführung brachte, mußte, um eingetretener Überbürdung des Stadtorchesters abzuhelfen, seine Mitgliederzahl vermehrt werden. Neben der Besetzung einer Anzahl neugegründeter pensionsberechtigter Stellen, wurden 20 Hilfsmusiker für den Dienst im Theater, dem Gewandhaus und den Kirchen verpflichtet. Das Jahreseinkommen dieser Herren schwankte zwischen 612 und 1260 Mark. — — — Was „macht man damit, was macht man damit?" singt der Besenbinder in Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel". —

Zu den Hilfsmusikern zählten auch die bereits früher eingestellten Holzbläser E. Bauer und B. Schröter. Während Bauer als Familienvater schwer zu ringen hatte, um durchzuhalten, war der weltgewandte Junggeselle Schröter stets auf der Höhe. Er kleidete sich gut, spielte mit Erfolg den feinen Mann und fand überall Quellen, aus denen ihm Nebenverdienste zuflossen. —

Gleich den Bestrebungen des genialen Operndirektors Angelo Neumann entwickelte auf dem Gebiete des Schauspiels Dr. August Förster — geb. 3. Juni 1828 zu Lauchstädt — seine Tätigkeit. Mit großem Verständnis und überzeugender Sachlichkeit leitete er bei Neueinstudierungen die Proben. Freilich, eine etwas reizbare Natur hatte er doch war auch bekannt, daß er ein gütiges Herz besaß. — Der „Kaufmann von Venedig" war von ihm zu einer Glanzaufführung ausersehen. Alle künstlerischen Kräfte und dekorativen Mittel waren aufgeboten, um die Vorstellung zu einem Höhepunkt für das Schauspiel zu gestalten.

Am Abend der Aufführung stand die ganze Tiefe der Bühne unter Benutzung. In einem Akte erblickte man Teile von Venedig und in weiter Ferne das glitzernde, majestätische Meer. Zur Musik hinter der Szene, welche in diesem Akt auf der östlichen Seite des Theaters auszuführen war, hatten auch Bauer und Schröter zu erscheinen. Vorläufig saßen sie aber noch in der kleinen Gaststätte in der nahen Poststraße, wo herrliches Bier, warme Würstchen und leckeres Rauchfleisch für wenig Geld zu haben war. Doch, plötzlich höchste Zeit, der Dienst ruft! Kaum im Stimmzimmer angelangt, kommt auch schon der Inspizient Schwendt die zur Bühne führende Wendeltreppe herab und mahnt mit herben Worten zur größten Eile. Da sich die beiden Freunde auf der westlichen Seite des Theaters befanden, hätten sie, um auf die östliche Seite zu gelangen, den Weg nach drüben unter der Bühne nehmen müssen. In ihrer, durch den aufgeregten Herrn Schwendt hervorgerufenen Bestürzung waren sie aber hinter diesem die Treppe emporgeeilt, rannten nun nach dem hinteren Teil der Bühne und liefen, ohne zu ahnen, daß sie dort die offene Bühne kreuzen, nach der andern Bühnenseite. — Im Publikum entsteht plötzlich große Heiterkeit! Den auf der Szene befindlichen Schauspielern stockt die Rede, da sie für das Lachen und Johlen der Zuschauer keine Deutung haben. Dr. Förster, der in der Direktionsloge sitzt, beugt sich weit vor und sieht eben noch, wie B. und S. ihre Meereswanderung beenden und hinter den Kulissen verschwinden.

Teifi!! Alle bösen Geister, mit denen ein richtiger Theaterdirektor ja immer zu ringen hat, werden in Förster wach. Kochende Wut packt ihn, — er kann jedoch die Missetäter nicht erreichen; sie sind verschwunden, unauffindbar.

Der Orchesterdiener Hofmann erhält den Auftrag, B. und S. für nächsten Vormittag zwecks einer geheimen Besprechung zu bestellen. —

Da stehen sie nun im Direktionszimmer vor dem durch Amt und Gestalt Gewaltigen! Ein Donnerwetter nach dem andern prasselt auf sie nieder; Dr. Förster droht mit Geldstrafe, stellt Dienstentlassung in Aussicht.

Bauer, klein von Figur, wird noch kleiner, zittert und windet die Hände. Endlich eine Pause, — Dr. Förster ist atemlos. Da räuspert sich Schröter, macht eine Verbeugung und sagt: Herr Doktor, wie wär's denn mit einer kleinen Gehaltszulage? — — — Dr. Förster reißt die Augen weit auf, ist wortlos, greift nach einer auf dem Tisch liegenden langen Papierschere, schnappt sie auf und zu, wirft sie dann hin, fällt in seinen Schreibsessel und bricht endlich in ein derartig lautes, tolles Lachen aus, daß sich die Tür zum Nebenzimmer öffnet und der Theatersekretär ängstlich hereinlugt. — Dr. F. tränen die Augen, — er winkt dem Sekretär und sagt mit matter Stimme: „Diese zwei erhalten eine einmalige Gehaltszulage von 50 Mark!"

Dankversuch wehrt er ab! „Raus!"

An der Treppe bleibt Bauer stehen und sagt zu Schröter: „Na, höre du, du bist aber eener!"

„Ja," erwidert Schröter, „etwas mußten wir doch ooch sagen." — —

So geschehen zu Leipzig in köstlicher Zeit! — —

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Arnold Ebel: Violinsonate op. 37 (Darmstadt, Gösta Andreasson).

Julius Kopsch: Trio für Oboe, Klar. u. Klavier (Prag).

Peter Kreuder: „Jedem das Seine", Jazzsinfonie Hamburg, Große Musikhalle, 7. Nov.).

Hugo Herrmann: Kammersinfonie, Ernst Kunz: Klavierkonzert. Werner Trenkner: Orchesterlieder (Münster i. W.).

Hindemith: Cembalo-Konzert (Alice Ehlers).

Hermann Ambrosius: Cello-Konzert in D-Moll. (Berlin, am 5. November im Bachsaal, A. Kinkulkin mit dem Berliner Sinfonieorchester unter Szendrei.)

Bühnenwerke:

„Egon und Emilie" (kein Ehedrama von Christian Morgenstern), Oper von Ernst Toch. (Am 21. Oktober im Mannheimer Nationaltheater).

„Die Ministerin", Operette von Dr. Otto R. Frank, Musik von Otto R. Frank und Werner Gößling. (Ebenda).

„König Roger" von Szymanowski („Die Troerinnen" nach Werfels gleichnamigen Drama von Emil Peeters) „Maschinist Hopkins" von Fritz Brand u. „Raffaela" von Leo Mittler (Duisburg, die ersten drei dieser 4 Opern schlägt die Duisburger Bühne für die Opernwoche 1929 des Allg. Deutschen Musikvereins vor).

Bühnenmusik zu Büchners „Wozzeck" von Hermann Unger (Westdeutscher Rundfunk).

„Moschopulos", Oper von C. Wagner-Regeny (Gera, Reuß. Theater).

„Ronde vorbei", einaktiges Musikdrama von Renzo Rossi (Deutsche Urauff. in Bremen.)

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

„Meister Andrea", Kom. Oper in 2 Akten von Weingartner (reichsdeutsche Urauff. in Heidelberg, unter Leitung des Komponisten) W.'s einaktige Oper „Die Dorfschule" kam ebenda zur Auff.

Albert Noelte: Neunst. Suite für Streichorchester u. Pauken (Chicago, unter Leitung d. Komponisten).

Joseph W. Wöß: Missa in adorationem S. Trinitatis (Wien, Stephansdom).

Karl Winkler: Sinfonie in C-Moll (Dessau).

W. Najork: „Venus Madonna", Suite mit Tenorsolo für Orchester. (Berlin, das neugegründete Konzertorchester. Solist: Valentin Ludwig.)

Paul Klebs: Orchesterlieder. (Ebenda.)

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Anläßlich der Leipziger Universitätswoche fand unter dem Titel „Alte u. neueste Musica sacra" ein sehr schön ausgeführtes Konzert des Universitäts-Kirchenchors zu St. Pauli unter seinem Leiter Prof. H. Hoffmann statt. Man hörte ein 8st. Stück aus Karg-Elerts packender ekstatischer Pfingstmotette „Schmückt das Fest", Lieder u. Chöre von Kötzschke, Fricke, Geilsdorf, Göhler, Schönherr, Gg. Schumann, H. Schütz (Schlußchor aus der Historia v. d. Auferstehung), Bruckner u. a. mehr. Mitwirkende: Hans Fest (Orgel, Regers Toccata und Fuge in d. op. 59), Elly Opitz (Sopr.), Käte Häbler (Viol.)

Das Gewandhaus hat für die Konzerte des kommenden Winters als Gastdirigenten Bruno Walter, Fritz Busch, Hans Pfitzner, Carl Schuricht, Gust. Brecher und Clemens Krauß verpflichtet.

Das Leipziger Sinfonie-Orchester gibt am 25. September in Leipzig ein 2. Konzert ohne Dirigent. Solist ist M. Pauer. Programm: Weber: Oberon-Ouvertüre, Mozart: Jupiter-Sinfonie, Klavierkonzert A-Moll von Schumann, Meistersingervorspiel. Am 30. September spielt das Orchester mit Prof. Havemann als Solisten in Berlin in der Volksbühne am Bülowplatz ohne Dirigenten die Eroika, das Violinkonzert und die Egmont-Ouvertüre von Beethoven.

AUGSBURG. Im Stadttheater gelangten während der letzten Monate u. a. zur Aufführung: Puccinis Turandot, H. Röhrs bühnenwirksame Cœr-Dame, Hindemiths Cardillac, in einer Straußwoche: Elektra, Salome, Rosenkavalier; ferner Cosi fan tutte und Parsifal. Mit Ende der Spielzeit trat Intendant C. Häusler von der Führung des Theaters, an dessen Spitze er 25 Jahre gestanden, zurück. Es ist unter ihm viel gediegene, über Provinzielles hinausgehende Arbeit geleistet worden, und sie fand mit der von ihm geleiteten Neu-Inszenierung und Einstudierung des Parsifal einen krönenden, ihn ehrenden Abschluß. Die Würdigung seiner Tätigkeit durch die Stadtvertretung bekundet die Errichtung einer nach ihm benannten Stiftung für notleidende Bühnenangehörige. —

Mit dem Oratorienverein brachte H. K. Schmid als Neuheiten heraus: Honeggers König David, das durch Schwerin bekannt gewordene Stabat mater von J. Lechthaler, J. Haydns neuentdecktes Requiem C-Moll in der Bearbeitung E. F. Schmids. Das von H. K. Schmid geleitete Städt. Konservatorium beschloß seine öffentlichen Aufführungen mit Mendelssohns „Walpurgisnacht" und „Mirjams Siegesgesang" von Schubert, beides in guter Wiedergabe. In den städt. Sinfoniekonzerten (Dirigent J. Bach) hörte man erstmals Hindemith mit seinem Bratschen-Konzert, Regers Violin-Konzert (Berber), Braunfels „Don Juan" und Stravinskys „Suite de l'oiseau de feu". Ein Chorkonzert der Liedertafel (Dirig. M. Voigt) machte u. a. mit G. Rüdingers gemischtem Chor „Auferstehung" bekannt, dessen Stärke eine wirklich glänzend gearbeitete Schlußfuge ist. Solisten- und Kammer-

musikveranstaltungen gab es verhältnismäßig viele. Neben seinem Bruder Andreas konnte der Cellist Joseph Weisgerber virtuose Spitzenkunst darbieten, ebenso auch die Geigerin Anna Hegner. Ein Kompositionsabend des Münchener Harfenisten M. Büttner zeigte diesen als begabten und könnenden Tonsetzer. Eine sehr intensive Wiedergabe erfuhr Graeners Rhapsodie für Alt, Streichquartett und Klavier durch das Studeny-Quartett, Elisabeth Schlotterbeck-Textor und P. Frankenburger. Des letzteren Streichtrio erwies sich als teilweis stark experimentell geartet. Lieder von Robert Hernried (Vilma Lassik und Irmgard Lutz) fanden als ernste, gediegene Kunst hier starke Resonanz. — Die städt. Singschule erreichte mit ihrem diesjährigen Schluß-Konzert den Höhepunkt in der Reihe ihrer bisherigen Veranstaltungen. Das lag zum Teil an der Auswahl der Chöre, die mehr als sonst Materie für eine heutige Jugend waren, frische, rhythmisch lebendige Musik enthielten. Intonation, Tonbildung, Vortrag der einzelnen Klassen sowohl als des Gesamtchors entsprachen erster Bewertung. In dem von Singschul-Direktor Albert Greiner künstlerisch durchgeführten Programm konnten Bearbeitungen des Augsburgers Otto Jochum besonderes Interesse beanspruchen. Diese Bearbeitungen, Instrumental-Umrankungen (von Bläsern und Streichern) zu älteren A-cappella-Sätzen, wie Mozarts Kanon „Nachtigallen", Hauptmanns „Frühlingssonne", Philipp Hayes' „An den Wassern Babylons" (Kanon), werden demnächst hier bei Böhm & Sohn unter dem Titel „Aus unserem Singschulgarten" erscheinen. G. Heuer.

DANZIG. Die öffentliche Musikpflege hat sich in Danzig nicht im Verhältnis zur Größe und Bedeutung der Stadt entwickelt, insbesondere ist von allen Versuchen, die im Laufe der letzten Jahrzehnte gemacht worden sind, wenigstens einige ständige Sinfoniekonzerte sowie Kammermusikabende durchzusetzen, keiner wirklich erfolgreich gewesen. So oft sich in dieser Richtung von irgendeiner Seite Initiative zeigte, erstanden alsbald auch schon Konkurrenzunternehmen mit dem Ergebnis, daß die Aufnahmefähigkeit der noch sehr dünnen Schicht von ernsten Konzertinteressenten durch die Häufung von gleichartigen Veranstaltungen überschritten, das kaum gesammelte Publikum wieder zersplittert und so schließlich ein wirklich planvoller Aufbau unmöglich wurde. Vorübergehend hat es einmal den Anschein gehabt, als ob die vor sieben Jahren ins Leben getretene „Philharmonische Gesellschaft", die unter schwierigsten Verhältnissen ein einheitliches Arbeitsprogramm durchzuführen vermochte, in ihren Bemühungen um eine innere Konsolidierung des Danziger Musiklebens von Erfolg gekrönt sein würde, da besann sich plötzlich die Stadtverwaltung, daß sie eigentlich schon längst etwas zur öffentlichen Musikpflege hätte tun sollen. Anstatt aber Hand in Hand mit der privaten Organisation zu gehen und in solcher Einigkeit auch das schon Bestehende zu erhalten, setzte die Stadt eine scharfe Konkurrenz dagegen, so dem Expansionsbedürfnis ihres damals neu verpflichteten „Operndirektors" entgegenkommend, begreiflicherweise nicht zum Vorteil der Aufgaben, die seiner im Theater harrten. Nun hätte man sich, sieht man von der Unbilligkeit ab, die dem verdienstvollen Leiter der „Philharmonischen Konzerte" widerfahren wäre, wenn er durch die größere Macht der Stadt einfach bei Seite geschoben worden wäre, noch damit abfinden können, wenn die Städtischen Konzerte, wenn auch keine Verbesserung, doch wenigstens einen Ersatz für die privaten Konzerte zu bieten geeignet gewesen wären. Leider hat sich jedoch in den drei Jahren immer deutlicher erwiesen, daß der Dirigent der Städtischen Konzerte, Cornelius Kun, der von Freiburg i. B. hierher berufen wurde, als Interpret sinfonischer Musik dem Leiter der „Philharmonischen Konzerte", Henry Prins, durchaus nachsteht. In dem Bestreben, es seinem großen Vorbilde Gustav Mahler gleich zu tun, kommt er über eine sehr ins Pedantische gehenden Genauigkeitssucht zu keiner innerlich lebensvollen Interpretation und dringt nicht durch den technischen bis zum eigentlichen, tieferen Sinn des Notenbildes. Es fehlt ihm an Gefühl für kantablen Vortrag und richtige Tempi, sein Musizieren ist überspitzt und verkrampft im Rhythmischen, ruckweise in den Übergängen, seelisch kaum differenziert und findet äußere Wirkungen in übertrieben starker Unterstreichung aller Steigerungen und stereotyper Hervorkehrung des Marsch- oder derb Tanzmäßigen. Am störendsten werden diese Mängel natürlich bei klassischen und romantischen Werken, weniger bei moderner Musik, wo die genaue Beachtung der reichlichen Vortragsbezeichnungen eher über das Fehlen einer intuitiven Einfühlung in Geist und Empfindung der Musik hinweghilft. Moderne Werke nehmen denn auch den breitesten Platz in den Städtischen Konzerten ein. Man würde darin einen besonderen Gewinn durch die Städtischen Konzerte erblicken können, wenn die Auswahl der Werke etwas kritischer und planvoller erfolgte. Andererseits ist der volksbildende Wert von nur einmaligen Aufführungen bei diesen Werken nicht als sehr erheblich anzusprechen und die darauf verwandten, stets sehr zahlreichen Proben erscheinen nicht sonderlich ökonomisch angewendet. Da die Städtischen Konzerte solcher Art nicht geeignet wären, eine bestehende Lücke auszufüllen, ist es als ein Glück anzusehen, daß sie trotz der mit ihnen eingetretenen neuen Zersplitterung des Publikums noch keine Lücke verursacht haben. In der Erkenntnis näm-

lich, daß die „Philharmonischen Konzerte" nach wir vor künstlerisch notwendig sind, hat sich aus den besten musikliebenden Kreisen der Stadt eine „Gesellschaft zur Erhaltung" dieser Konzerte gebildet und macht durch ihre Opferbereitschaft deren Weiterführung möglich. Diese Tatsache dürfte besser als die kritische Wertung — die zu entkräften versucht worden ist, indem man dem Unterzeichneten durch den Hinweis, daß die „Philharmonische Gesellschaft" seiner Zeit auf seine Anregung gegründet worden ist, unsachliche Motive unterschieben wollte — jeden Leser davon überzeugen, wie die Dinge liegen. Wenn nicht wirklich hinreichende sachliche Gründe gegeben wären, fände sich vielleicht ein einzelner, nie aber ein derartiges Konsortium unter den Musikfreunden als Geldgeber für einen solchen Zweck. Heute weniger, denn je. Die „Philharmonischen Konzerte" unter Henry Prins boten auch in diesem Winter wieder ein wohl durchdachtes Programm und vermittelten dabei u. a. den Danzigern auch zum ersten Male die Gelegenheit, altklassische Musik in stilgerechter Ausführung zu hören mit Alice Ehlers am Cembalo.

Ganz allgemein wirken sich die ungünstigen Danziger Verhältnisse, bei denen kein ausreichend großes, gewissermaßen in sich verbundenes Konzertpublikum gebildet werden konnte, im ganz unzulänglichen Besuch aller Konzerte aus, bei denen nicht sensationelle Attraktionen geboten werden. Darunter leiden natürlich am meisten Kammermusikabende. Das „Danziger Streichquartett", mit Henry Prins als Primgeiger, mußte seinen Plan, vier Konzerte zu veranstalten, nach dem ersten infolge unzureichender Beteiligung aufgeben und auch die auf sechs Abende mit historischen Programm von Haydn bis Ravel angelegten Konzerte des „Danziger Trios" (Ella Mertins, Max Wolfsthal, Karl Grosch) konnten nicht zu Ende geführt werden, ja sogar ein Abend des Busch-Quartetts schloß für den Veranstalter, die Agentur Lau, mit einem katastrophalen Defizit. Von den nur etwa vierzig Konzerten (einschließlich Sinfoniekonzerten!) in diesem Winter — eine Zahl, die für sich selber spricht bei einer Stadt von einer Viertel Million Einwohnern — hatten nur einige auswärtige Künstler mit Namen volle Säle. Des gleichen Erfolges konnte sich noch die Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den „Lehrer-Gesangverein" rühmen. So wunderlich es klingt, es ist, wie die Leser der Zeitschrift für Musik schon im Juni-Heft erfahren haben, die Erstaufführung des Werkes in Danzig gewesen. Die Wiedergabe, bei der Chor und Orchester zum ersten Male vor dieser Aufgabe standen, unter der inspirierten Leitung von Prof. Richard Hagel war höchst anzuerkennen und wurde wesentlich gefördert durch das Soloquartett, aus dem Käte Ravoth und Hans Joachim Moser besonders hervorzuheben sind. Eine Aufführung des von Georg Göhler herausgegebenen Stabat Mater von Schubert brachte Paul Stange, der Leiter des „Danziger Männergesang-Vereins", und der „Dom-Chor an St. Marien" unter Reinhold Koenenkamp trat konsequent mit künstlerisch abgestimmter Pflege kirchlicher, meist älterer a cappella-Musik bemerkenswert hervor.

Hinsichtlich der Oper haben die drei letzten Jahre sowohl infolge verfehlter Engagements, wie schlechter Disposition und Dürftigkeit des Spielplans zu der Einsicht geführt, daß es besser ist, dem Intendanten auch die Leitung der Oper wieder zu übertragen und den Posten des Operndirektors wieder aufzuheben. Unter dem Einfluß der politischen Parteien, die, wie anderweit, auch in Danzig, über die Kunstpflege der Stadt befinden, hat man die Schmerzen dieser Operation durch Verleihung des Generalmusikdirektor-Titels an den bisherigen Operndirektor Cornelius Kun hinwegchloroformiert. Den Verdiensten nach begründeter war die gleichzeitig erfolgte General-Titelzulage beim Intendanten Rudolf Schaper. An Erstaufführungen brachte der Winter eine sehr matte Wiedergabe der Pseudo-Dürer-Oper „Madonna am Wiesenzaun" von Mraczek, die „Macht des Schicksals" in der verwerfelichten Bearbeitung, das bombastische „Wunder der Heliane" von Korngold als beste Aufführung der Spielzeit und ebenso überflüssig wie unzulänglich „Eugen Onegin". Mit Bruno Vondenhoff, der als erster Kapellmeister nach Gera geht, verliert die hiesige Oper ihren durch Musikalität und Temperament fesselndsten Kapellmeister. Unter den Solisten, mit denen wir künftig zu rechnen haben, befinden sich einige, denen man wünschen muß, daß die Scheu der Theaterleiter im Reiche vor den Unbequemlichkeiten der Reise nach Danzig nicht in demselben Maße anhalten möge, wie ihre Klagen über „mangelnden Nachwuchs". Von denen, die bisher hier tätig waren, sind wegen ihrer stimmlichen und darstellerischen Begabung der lyrische Bariton Richard Bitterauf (künftig Aachen) und die Altistin Pauline Strehl (künftig Freiburg) als zukunftsreich zu nennen. Hugo Socnik.

DARMSTADT. Die Ersetzung des musikverständigen Generalintendanten Ernst Legal durch Prof. Carl Ebert, der keine nennenswerten Beziehungen zur Musik hat, der Fortgang des stark intellektuellen GMD. Josef Rosenstock, an dessen Stelle der viel blutmäßiger musizierende Österreicher (Grazer) Dr. Karl Böhm trat, und die reichlich einseitige Neubesetzung der übrigen Kapellmeisterstellen durch die als musikalische Führer keineswegs besonders bewährten jungen Herren Ephraim, Bamberger und Goldschmidt — also mit einigen weiteren Änderungen eine vollständige Umwälzung im Theatervorstand

— dazu die dem Spielleiter Rabenalt und dem Bühnenbildner Reinking in allzu hohem Maße gewährte freie Hand für künstlerisch unverantwortliche Versuche mit der empfehlenden Geste nach Berlin, das sind in der Oper die auffälligsten Kennzeichen der nun abgelaufenen Spielzeit des Hessischen Landestheaters. Viel Freude und Befriedigung ist durch die häufig recht absonderlichen theatralischen Leistungen in diesem Zeitabschnitt bei dem stark verminderten Stammpublikum nicht ausgelöst worden. Wo sollen auch solche Empfindungen noch herkommen, wenn bei vielen Neuinszenierungen selbstherrlich und rücksichtslos ein Kunstbetrieb gemacht wird, der jedem Verlangen nach innerer Bereicherung Hohn spricht? Wenn jeder kalt abgefertigt wird, der mehr als äußerliches Regietheater verlangt? Bei der Behandlung musikalischer Dinge mit „neuer" Sachlichkeit muß jede Empfindungswärme ausgelöscht werden.

Mit einer neue Wege für die alte Barockoper suchenden, in ihrer kubistisch stillosen Szenerie aber einfach abschreckenden Aufführung von Händels „Julius Cäsar" begann die Spielzeit. Gut war es, daß am Radioempfänger Gelegenheit geboten war, Dr. Böhms ausgezeichnete Wiedergabe der herrlichen alten Musik zu hören und das Vorhandensein einiger prachtvoller Singstimmen festzustellen, ohne diese sinnlosen Gerüste, häßlichen Kostüme und ruckweisen Bewegungen auf der Bühne sehen zu müssen. Noch einmal wurde das gemeinsame Vorgehen Rabenalts und Reinkings gegen ein Kunstwerk höchst unangenehm bemerkbar, in dem bereits früher besprochenen Fall der „Stummen von Portici". Aber auch außerhalb der besonderen Richtung der genannten Herren machte es der Theaterleitung Spaß, in Einaktern mit Jazzrhythmus, Maschinenmusik und anderen Geräuschen von Strawinsky (Renard), Hindemith (Hin und zurück), Toch (Prinzessin auf der Erbse) und Poulenc (Rhapsodie negre) fremdartig tingeln zu lassen, ohne daß es notwendig sein dürfte, auf diese und andere Eintagsangelegenheiten an dieser Stelle näher einzugehen. Versuche mit Korngolds hohl geräuschvoller „Violanta" und Bizets „Diamileh" waren von noch kürzerer Dauer als manch andere Wiedererweckung der letzten Zeit. Erfolg hatten dagegen Donizettis reizvoll inszenierter „Liebestrank", und vor allem eine unter Mutzenbechers Spielleitung entzückend überspitzte Wiedergabe der „Vier Grobiane" von Wolf-Ferrari und eine ganz famose, humorstrotzende Einstudierung des entzückenden „Gianni Schicchi" von Puccini. Zeigte sich Mutzenbecher, der für nächstes Jahr nach Frankfurt berufene Oberregisseur, hier und auch noch im zwar nicht russisch, aber doch würdig und musikalisch sehr schön gebrachten „Boris Godunow" am richtigen Platze, so bewies der Abschluß der gänzlich verhauenen, stellenweise sogar lächerlichen „Ring"-Inszenierung wieder deutlich seine Verständnislosigkeit gegenüber der nur ganz deutsch zu erfassenden mythologischen Tiefe von Wagners Drama. Sehr fein ist dem noch jungen Spielleiter Rudolf Scheel als Erstlingsarbeit die Neubelebung von „Zar und Zimmermann" in ganz engem Rahmen geglückt. Krenecks alberner „Jonny", eine doch wohl schon halb begrabene Sache, wurde zu Ende der Spielzeit noch von Böhm und dem Spielleiter Renato Mordo im Eiltempo, aber angemessen herausgebracht. Übrigens trotz einmütiger Ablehnung durch die örtliche Tagespresse scheinbar mit wirklichem Kassenerfolg.

Die von Dr. Böhm dirigierten Sinfoniekonzerte des, besonders auch in den ersten Bläsern, ganz vorzüglichen Landestheaterorchesters waren durchweg recht erfreuliche Ereignisse. Es ist kaum eine Niete in den Spielfolgen zu beklagen, wohl aber für den Reichtum an Klangschönheit zu danken, den Böhm in seiner echten, musikantischen Österreicher-Art vermittelte. Von Solistenleistungen seien nur Otto Drumms Vortrag des in seiner ethischen Haltung und seiner Tiefe so wundervollen Pfitznerschen Violinkonzertes in H-Moll und die eine großartige Leistung darstellende Bewältigung des Romantischen Klavierkonzertes von Joseph Marx durch Walter Gieseking hervorgehoben. Der Musikverein konnte die in seinen Chorkonzerten im vorigen Jahre einmal mit der prächtigen Aufführung von Händels „Salomo" erreichte Höhe nicht halten. Eine Wiedergabe des Deutschen Requiems von Brahms war sogar herzlich schlecht und auch, was Böhms musikalische Leitung anbetrifft, nicht einwandfrei. Es gelingt diesem für Darmstadts Musikleben so wichtigen Oratorienverein trotz vieler Anstrengungen leider bei der großen Zersplitterung im hiesigen Chorwesen nicht, die nötigen guten Stimmen zu bekommen. Etwas mehr Begeisterung für den Gehalt der aufgeführten Werke und für die Proben könnte allerdings wohl auch nichts schaden. Ob die nun mit der Pflege von Orientalismen, wie Honneggers „König David" erzeugt wird, ist wohl recht zweifelhaft.

Die Konzerte der Akademie für Tonkunst bringen unter Leitung des Städt. Musikdirektors Schmitt leichtere und mittelschwere Orchesterwerke, bemerkenswerterweise oft mit ersten Solisten. Der Initiative Schmitts danken wir auch eine Reihe schöner Gesangs- und Klavierabende (Bender, Ivogün, Koczalski, Serkin) und den öfteren, einzigartigen Genuß des Adolf-Busch-Quartetts. Die Schülerabende der Opernschule und einiger Instrumentalklassen haben manch günstiges Zeugnis für die Lehrer der Akademie abgelegt. Die größten Erfolge in der Stimmbildung haben jedoch Prof. Carl Beines und vor allem die erst unlängst von Berlin nach Darmstadt verzogene Gesangspäd-

agogin Maria Franke in einigen erstaunlichen Fällen aufzuweisen. In einer ehemaligen Schülerin von Frl. Franke, der Sopranistin Margarete Albrecht, hatte denn auch das Darmstädter Musikleben bisher seine beste, jetzt leider an die Königsberger Oper verpflichtete, Liedersängerin, neben der noch der Bassist Theo Herrmann mit seiner wundervoll ausgeglichenen Stimme genannt werden muß. Zwei junge, vielversprechende Talente, Lina Becker und Waltraute Bischoff, machten an eigenen Klavierabenden mit höchst anspruchsvollen Programmen ihrem Meister, dem bekannten Frankfurter Pianisten Willy Renner, alle Ehre und vergrößerten die Zahl seiner bemerkenswerten letztjährigen Schülererfolge. An gutem Nachwuchs fehlt es also nicht; wenn nur das Publikum für die vielen Konzerte immer da wäre! An Hörermangel haben in Darmstadt besonders die Veranstaltungen der einheimischen Kammermusikvereinigungen zu leiden. Es wäre dringend zu wünschen, daß dem verdienstvollen Wirken des Drumm- und des Schnurrbusch-Quartetts mehr Verständnis entgegengebracht würde, wie es die zahlreichen kirchenmusikalischen Darbietungen erfreulicherweise jetzt finden. Dr. Werner Kulz.

EISENACH. Zu Beginn des vergangenen Musikwinters fand in der Wartburgstadt die 3. Thüringer Musikpädagogische Woche statt. Neben wertvollen Vorträgen von Schering, Keußler, Mauersberger, Blume, W. Danckert und W. Rein sei vor allem ein Thüringer Komponistenabend, veranstaltet durch den Landesverband des RTDM, erwähnt (Streichquartett C-Moll op. 49 von Wetz, Suite für Streichquartett op. 41 von Rinkens [Reitz-Quartett], eine harmlose Klavier-Violinsonate von Gustav Lewin und einige Belanglosigkeiten von Hans Kummer), ferner eine vortreffliche Aufführung von Keußlers „Jesus von Nazareth" unter Leitung des Komponisten.

Walter Armbrust, der Leiter des Eisenacher städt. Musikwesens, hat auch im vergangenen Winter Bedeutendes geleistet. So gab's im Januar ein sehr gut vorbereitetes fünfteiliges Schubert-Fest, mit einheimischen und auswärtigen Kräften, so u. a. die ausgezeichnete Gisela Binz (Berlin) und Alb. Fischer (Winterreise). — Zwei Sinfoniekonzerte standen auf hoher künstlerischer Stufe. Das eine brachte die Sinfonie „Jugend und Heimat" von Carl Schröder und die vierte Sinfonie von Ambrosius, das andere die beiden vierten Sinfonien von Brahms (E-Moll) und Bruckner (Romantische). Auch in seinen volkstümlichen Sinfoniekonzerten leistet Armbrust Hervorragendes. Den vortrefflichen Berliner Pianisten Gustav Beck, der ein Mozartspieler ersten Ranges ist, und die ebenfalls als Mozartsängerin hervorragende Rita Weise-Berlin (Sopran) lernte man bei solcher Gelegenheit kennen. — Man erkennt in Eisenach immer mehr, welch hochstehenden Künstler die Bachstadt in Armbrust besitzt. Auch als tüchtigen Bachinterpreten Armbrust kennenzulernen, hatten wir jüngst erneut Gelegenheit (3. Brandenb. Konzert). Im Rahmen der Musikpäd. Woche gab Armbrust ein Kammersinfoniekonzert mit Werken von Tscherepnin, Toch, Kaminski, Graener, das Interesse begegnete.

Rudolf Mauersberger, der Kirchenmusikwart der Thüringer evang. Landeskirche, darf Anspruch erheben, einer der ersten deutschen Bachdirigenten zu sein. Was dieser Mann in Eisenach geleistet hat, ist so bedeutend, daß die Neue Bachgesellschaft eines der nächsten großen Bachfeste unter seiner Leitung wird in Eisenach abhalten können. Mauersberger scheint mir der Rechte, das Kretzschmarsche Wort vom Eisenacher Bach-Bayreuth zu erfüllen. — Im vergangenen Winter brachte er außer Wiederholungen der Matthäuspassion (Musikpäd. Woche, Solisten: Quistorp, Jung-Steinbrück, Linke, Rosenthal; sämtl. Leipzig) und des Weihnachtsoratoriums die Johannes-Passion mit dem Bachchor in einer hervorragenden, stilvollen, Wiedergabe und mit seinem St. Georgen-Kirchenchor (Knaben und Männer) die Bachschen Motetten „Singet dem Herrn ein neues Lied" und „Jesu, meine Freude" und von Johann Bach „Unser Leben ist ein Schatten". Eine besondere Seite der Mauersbergerschen Begabung ist es, daß er alle Werke Bachs (Passionen, Messen usw.) auswendig dirigiert. Solisten der Johannes-Passion waren Wilhelm Ulbricht-Leipzig, ein Bachsänger von hervorragender Stilsicherheit und außerordentlicher Musikalität, Nils Rudolf Gade, ein sehr sympathischer Jesus, Frida Schreiber-Georgi und die immer vortreffliche Ilse Helling-Rosenthal.

Nächst dem städt. Orchester und dem Bachchor nimmt im Musikleben der Wartburgstadt der Musikverein eine erste Stellung ein. Sein hervorragendes Wirken ist die Veranstaltung von bedeutenden Solistenkonzerten. Im vergangenen Winter dankte Eisenach dem Musikverein Abende mit Franz von Vecsey, Björn Talén, C. Arrau und Maria Philippi und dem Wendling-Quartett; die Namen sprechen für sich. Dazu kommen zwei eigene Konzerte, die jedoch eine weit geringere Höhe aufwiesen als man es von Armbrust und Mauersberger in Eisenach gewöhnt ist: Honeggers „König David", Strauß' „Wanderers Sturmlied" und ein Orchesterkonzert mit Werken Seb. Bachs (musikpäd. Woche). Studienrat Conrad Freyse konnte vor allem als Dirigent der Bachschen Orchesterwerke nicht befriedigen. Was die Orchesterbesetzung, die Tempi, die Dynamik, die gesamte Auffassung anlangt, gab es Dinge, die heute in der Bachstadt Eisenach nicht mehr leicht duldbar sind. — Der Erfolg des Honnegger-Konzerts war

— die Chorleitung an sich war sehr beachtenswert — durch sehr gute auswärtige Solisten sichergestellt.

Karl Kuhn leistet mit seinem Frauenchor wertvollste Arbeit. Neulich feierte der Chor sein zehnjähriges Bestehen. Das Festkonzert brachte Meßners Chorsinfonie „Das Leben" und zwei dem Chor und seinem Leiter gewidmete Werke von Hugo Herrmann und Wilhelm Rinkens, die, bei untadeliger Wiedergabe, großen Anklang fanden. Im Rahmen der musikpäd. Woche vereinigte sich der Chor mit dem Thüringer Trio (Rinkens, Kastl, Steinmann) zu einem Konzert, das das reizende „Minnespiel" von Hugo Herrmann, wertvolle Chöre des im Kriege gefallenen, hochbegabten Siegfried Kuhn und das C-Dur-Klaviertrio op. 37 von Rinkens u. a. brachte. — Das Thüringer Trio gab noch einige andere wertvolle Kammerkonzerte. — Aus der Arbeit des Lehrergesangvereins (Dirigent Rudolf Töpfer) sei die ausgezeichnete Aufführung des „Gesangs der Geister über den Wassern" von Schubert erwähnt.

Weitere Berichte s. S. 530.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

VII. Mozartfest in Würzburg. Schon seit vielen Jahren hat in der Stadt des Barocks mancher Kunstfreund auf den Stimmungshintergrund der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz hingewiesen und dem Gedanken Ausdruck gegeben, man möge alljährlich an diesem Orte den Meistern Mozart und Haydn musikalische Feierstunden widmen. Der Direktor des Würzburger Staatskonservatoriums Hermann Zilcher hat diese Gedanken in organisatorisch trefflicher Weise durchgeführt und das künstlerische Ansehen dieser Feste von Jahr zu Jahr zu steigern versucht. Nun hat wieder ein solches Fest in den verzauberten Gärten und prunkenden Sälen dieses Residenzschlosses, das in seiner Architektonik so viel steingewordene Musik enthält, stattgefunden. In lauer Sommernacht zog Mozart mit einem reichen Gefolge von Zeitgenossen und Epigonen unter den Klängen einer „Nachtmusik" in das Prunkschloß ein. In das Dämmern des Abends erklang ein Chor mit Orchester: „Schon weichet die Sonne"... (Aus „König Thamos"). Die Stimmung ward bereitet für die Arie der Königin der Nacht (Zauberflöte). Mit ihr und der Arie aus „Figaros Hochzeit" (Nr. 91) begann die Primadonna des Festes, Cida Lau, sich die Sympathien der Zuhörer zu erwerben. Glanzpunkt der Nachtmusik aber war die Serenade in D-Dur, vom Kammerorchester des Staatskonservatoriums unter Zilchers Stabführung gespielt. Eine wohl eigens für das Fest komponierte Phantasie für Tanz, drei Orchester und gemischtem Chor („An Mozart") von Hermann Zilcher folgte. Effektvoll auf die Fernwirkung eines Bläserchors abgestimmt leitet ein Orchestersatz in ein Tanzspiel über, zu dessen tonlicher Untermalung der Komponist bewußt aus Mozarts Melodienreichtum schöpfte. Die Tanzschule Hoderlein hatte die Regie und ließ Rokokopaare in reizender Nippesfigürlichkeit über den Rasen tänzeln. Mit dem Schlußchor, verfaßt von Elisabeth Dauthendey, „An Mozart" endete dieser Rokokotraum.

Es folgten die Festkonzerte im Kaisersaale. Das Konzertorchester war aus den Orchesterschülern des Würzburger Staatskonservatoriums, sowie dessen Professoren zusammengestellt und musizierte mit aufmerksamer Hingabe. Die eigenartige Akustik des Kaisersaales ließ da und dort gewisse technische Mängel hervortreten. Doch war der Gesamteindruck befriedigend. — Die Programmfolge verzeichnete neben Gesangsvorträgen von Cida Lau die Ouvertüre zu „Idomeneo", die „Konzertante Sinfonie" von Joh. Christian Bach und die „erste" G-Moll Sinfonie Mozarts. Ferner im 2. Orchesterkonzert eine Sinfoniekonzertante für Violine, Cello, Oboe, Fagott und Orchester von Haydn, von Mozart die A-Dur Sinfonie, die C-Moll Phantasie und das Klavierkonzert in B-Dur, letztere Werke von Elly Ney mit überragender Meisterschaft gespielt. Am 1. Kammermusikabende spielte das Schieringquartett das Streichquartett in G-Dur und ein Quartett von Dittersdorf. Mit einem wenig bekannten Werk, einem Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in B-Dur von Franz Danzi (1763—1826) erfreute das Würzburger Bläserquintett (Manigold, Gugel, Steinkamp, Lindner und Großmann). Ganz hervorragend war der Genuß, den das Klingler-Quartett den Besuchern des 2. Kammermusikabends bereitete. Eine Sonata in D-Moll von Joh. Friedr. Fasch (1688—1758), eine Suite in G-Dur von Christoph Förster (1693 bis 1745), die herrlichen Streichquartette: in Es-Dur v. Haydn und in F-Dur von Mozart und gar das Duo für Violine und Viola in B-Dur waren unvergeßliche Erlebnisse dieses Abends. Den Abschluß der Mozartwoche bildete eine Konzertveranstaltung zu billigen Preisen, die alle jene entschädigen sollte, denen der Besuch der offiziellen Festfolge der hohen Preise wegen versagt blieb. Das Würzburger Musikleben, das dank der philharmon. Konzerte seines hochkultivierten Stadttheaterorchesters, dank der Ortsansässigkeit einer staatl. Musikschule mit hochstehenden Schüleraufführungen und Abonnementskonzerten sich eines äußerst regen Impulses erfreut, ist leider gerade in der festlichen Zeit der Mozartwoche vom Abschied der großen Oper seines Stadttheaters betroffen worden, die infolge finanzieller Schwierigkeiten im kommenden Spiel-

jahre nicht mehr weitergeführt werden kann. Dies bedeutete für jeden Musikfreund eine Trauernachricht in die festlichen Stunden der Würzburger Mozartwoche! W.

In Tübingen fand unter Leitung von Prof. Dr. Hasse und Mitwirkung von Dr. Grunsky, dem Fritz Haasschen a-cappella-Chor, dem Wendling-Quartett u. Solisten ein Brucknerfest statt. Hauptwerke: F-Moll-Messse, 5. Sinfonie, Streichquintett.

Schubertzentenarfeier in Wien. Programm: 17. Nov. Huldigung vor dem Schubertdenkmal im Stadtpark, Empfänge beim Bundespräsidenten und dem Bürgermeister der Stadt Wien, Große Messe in Es-Dur. 18. Nov. Huldigung d. Schulkinder Wiens vor Schuberts Geburtshaus, Festakt, Enthüllung des Schubertbrunnens, Messe in F-Dur, Festkonzert des Wiener Schubertbundes. 19. Nov. Huldigung am Grabe Schuberts (Frauenchöre) Festvortrag i. d. Universität, Festakt u. Trauerfeier d. Wiener Schubertbundes in Sch.'s Sterbehaus, Festkonzert d. Wiener Männergesangvereins Liederabend Rich. Mayr. 20. Nov. Orchester u. -Chorkonzert d. Wiener Singakademie u. d. Wiener Sinfonieorchesters, Rosé-Quartett. 21. Nov. Schubertkonzert, Kammermusikabend d. Busch-Quartetts, Klavierabend Wilh. Backhaus. 22. Nov. Festvorstellung i. d. Staatsoper, Klavierabend Wührer-Serkin. 23. Nov. Festauff. der Hochschule u. Akademie für Musik, Kammermusikabend d. Busch-Quartetts. 24. Nov. Generalprobe d. Philharm. Konzerts (Furtwängler), Liederabend Hans Duhan-Elisabeth Schumann, Festvorstellung im Theater a. d. Wien. 25. Nov. Empfang beim Bundesminister f. Unterricht, Messe in As-Dur, Philharm. Konzert. — Näheres durch die Fremdenverkehrskommission, Wien, Messepalast.

In Wildbad fand vom 8.—13. Juli unter Leitung vom MD. Herm. Eschrich und Mitwirkung von Cida Lau und Walter Rehberg sowie einheimischen und Stuttgarter Kräften eine Mozartwoche statt.

Berlin plant regelmäßig stattfindende Opernfestspiele. Der Anfang soll am 6. Oktober mit der ägyptischen Helena gemacht werden.

Aus Anlaß des 800jährigen Bestandes veranstaltete die Stadt Graz ein drei Orchesterkonzerte umfassendes Musikfest, bei welchem das Städt. Orchester unter Leitung von GMD. Prof. Kabasta nachstehende Werke steirischer Tondichter zur Ur- bzw. Erstaufführung brachte: Friedr. Frischenschlager: Passacaglia und Tripelfuge; Herm. Grabner: Kleine Abendmusik; Siegm. Hausegger: Natursinfonie (Dirigent: der Komponist), Hans Holenia: Klavierkonzert; Wilh. Kienzl: Ostara; Jos. Marx: Herbstsinfonie; Art. Michl: Violinkonzert; Rod. Mojisisovics: Orchesterlieder; Heinr. Noren: Violinkonzert; Guido Peters: Romantische Tondichtung; Sepp Rosegger: Orchesterlieder; Otto Siegl: Festmusik; Max Schönherr: Kammerlieder. Als Mitwirkende wurden neben den führenden Grazer Chorvereinigungen folgende Solisten gewonnen: Dora With, Staatsoper Wien (Alt), Stefan Frenkel, Berlin (Violine), Oskar Jölli, Wien (Bariton), Hugo Kroemer, Graz (Klavier), Artur Michl, Graz (Violine), Franz Sauer, Salzburg (Orgel).

Das 16. Deutsche Bachfest findet vom 20. bis 23. September in Kassel unter Leitung von Robert Laugs und Mitwirkung Kasseler und auswärtiger Kräfte statt. Das sehr umfangreiche Programm besteht aus einem Heinr.-Schütz-Abend (Deutsches Magnifikat, Exequien, Matthäuspassion u. a.), einem Kammermusikabend (darunter d. Musikal. Opfer in der Einrichtung von Dr. Neyses), Kantatenabend (Kantaten Nr. 1, 31, 39, 105), Orgel-Orchester und Chorkonzert, Hohe Messe, Kunst der Fuge und Festgottesdienst. Außerdem spricht Prof. Dr. M. Schneider über Heinr. Schütz und seine Zeit, wie auch eine Besichtigung der Musikhandschriften (Originale von Schütz und seinen Zeitgenossen) auf der Landesbibliothek (Dr. Gustav Struck) stattfindet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der zweite Bundestag des „Bundes deutscher Orchestervereine" wird am 6./7. Oktober dieses Jahres in Wiesbaden stattfinden. Der Bund, dem bisher ca. 50 Orchestervereine angeschlossen sind, bezweckt den Zusammenschluß aller Orchestervereine, die das Orchesterspiel ohne gewerbsmäßige Zwecke auf gemeinnütziger Grundlage im Interesse der allgemeinen Volksbildung pflegen. Nähere Auskunft erteilt der Bundesvorsitzende Franz Menge, Mainz, Flachsmarktstraße 25.

Ein Bund deutscher Übersetzer ist unter Beitritt bedeutender Autoren ins Leben getreten.

Der Berliner Organistenverein feierte sein 50jähriges Bestehen.

Der I. Kongreß für das deutsche Chorgesangwesen findet vom 8.—10. Oktober in Essen statt. Über die an Vorträgen und musikalischen Veranstaltungen reiche Tagung ist näheres durch das Städt. Verkehrs- u. Presseamt, Essen, Rathaus, zu erfahren. Desgleichen sind Anmeldungen dorthin zu richten. Die Teilnehmergebühr von M. 10.— ist gleichzeitig damit einzusenden.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Spandau wurde eine ev. Schule für kirchliche Volksmusik gegründet. Leiter: Dr. Fritz Reusch.

Einen vollen Erfolg bei Publikum und Presse fand eine Aufführung von „Figaros Hochzeit" durch die Opernschule der Städt. Akademie der Tonkunst in Darmstadt, die, wie auch eine Reihe Bühnenverpflichtungen von Schülern beweist, sich vortrefflicher Lehrkräfte erfreuen muß.

W. Eickemeyer spielte mit 3 seiner Schüler im 3. Konzert „Musik der Lebenden" Klavierwerke von Baußnern, Niemann, Eickemeyer, Hindemith, Strawinsky, Szymanowski.

Die Opernklasse der westf. Schule für Musik in Münster brachte zusammen mit dem Orchester der Anstalt Pergolesi's „Der getreue Musikmeister" unter der Gesamtleitung von Cl. Glettenberg zur erfolgreichen Aufführung.

Einen Herbstferienkurs für Lehrer, Chordirigenten und Studierende veranstaltet der Walter Howard-Bund vom 1.—8. Oktober. Näheres durch d. Geschäftsstelle des Bundes: M. Scholle, Berlin-Hermsdorf, Wilhelmstr. (s. a. unser Inserat S. 530).

Das Siewert-Konservatorium in Barmen hat eine Orchesterschule ins Leben gerufen.

Eine Schulungswoche für Musiklehrende und -studierende veranstaltet der P.-V. Rheinland des R. D. T. M. in der Zeit vom 24.—30. September auf Haus Hoheneck a. d. Ruhr, Leiter ist Herr Prof. E. J.

Müller, Köln. Es handelt sich hier um einen erstmaligen Versuch, in die Musikerziehung auf Grund gemeinsamer praktischer Arbeit auf neuen Wegen einzuführen. Stoffgebiete sind: Körperbildung, Rhythmik, Gehörbildung, Stimmbildung, Singen, Volksliedkunde, Volkstanz; Methodik mit praktischen Beispielen auf der Grundlage des Musikerlebens und Gestaltens, dazu finden Vorträge und Diskussionen statt, abends soll Kammermusik gepflegt werden.

PERSÖNLICHES

Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann, Leiter der akad. Konzerte in Jena, wurde vom Thüringischen Staatsministerium zum Prof. ernannt.

Hermann Güttler promovierte auf Grund seiner Werke „Königsberger Musikkultur im 18. Jahrh." u. „Biographie des Königsberger Kantors Hg. Riedel (1676—1738)" zum philosoph. Doktor d. Universität Königsberg.

Ossip Gabrilowitsch, der in Amerika tätige, auch in Deutschland bekannte Pianist u. Dirigent, zum Doktor of Music der Universität Michigan.

Othmar Schoeck, „dem großen Lyriker und Dramatiker" wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich die Würde eines Dr. h. c. verliehen.

Geburtstage und Jubiläen:

Seminarmusiklehrer Aug. Em. Gerspacher, Karlsruhe, ein Schüler Humperdinks, wurde 70 Jaher alt.

Eugène Ysaye, der berühmte belgische Geiger aus der Schule Vieuxtemps u. Léonard, wurde vor kurzem 70 Jahre alt. Auf seinen ersten Konzertreisen begleitete ihn Anton Rubinstein. Ähnlich wie Stockhausen wandte er sich in späteren Jahren der Lehr- und Dirigententätigkeit zu (Konservatorium Brüssel, das von ihm gegründete Orchester „Société Ysaye"). Während des Krieges dirigierte Y. in Amerika, 1922 wieder in Brüssel. Sechs Violinkonzerte von ihm sind Manuskript.

Wladimir Pachmann, der bekannte originelle russische Pianist (Chopinspieler), der kürzlich auch wieder in Deutschland konzertierte, wurde am 27. Juli 80 Jahre alt.

Karl Leimer, der seit 1895 als Direktor das Städt. Konservatorium in Hannover leitet, wurde unlängst 70 Jahre alt. L., der als Klavierpädagoge besten Ruf genießt — Künstler wie Gieseking u. a. gingen aus seiner Schule hervor — war in seiner ersten Zeit Direktor des Königsberger Konservatoriums. Die Firma Grotrian-Steinweg stiftete anläßlich des Geburtstages einen Konzertflügel für den besten Meisterschüler Leimers.

Pauline Mailhac, die einst gefeierte Wagnersängerin der Karlsruher Hofoper unter Mottl, wurde 70 Jahre alt.

K. Roesger, der Münchner Klavierprofessor und geschäftsführende Vorstand des Bayr. Tonkünstlervereins, wurde 60 Jahre alt.

Todesfälle:

† Franz Bruinier ein in Berlin lebender junger Komponist, von dessen besonders gearteter Begabung für das moderne Kabarett, — Bühnenmusiken zu Einaktern von Pirandello, Wedekind; Vertonungen von Brecht-, Goll-, Kerr-Texten u. a. — man viel erhoffte.

† der Münchener Liederkomponist Hanns Ruch (Hans Rich. Weinhöppel) im Alter von 61 Jahren. Ruch, ein Schüler Rheinbergers, war zuerst Opernsänger, dann Theaterkapellmeister (Mitbegründer der „Elf Scharfrichter).

† Carl Perron, der große Wagnersänger, ein Schüler Stockhausens, kurz nach Vollendung seines 70. Lebensjahres (s. Juli—Augustheft S. 466). Mit ihm ist ein Hauptvertreter der großen Dresdener Opernzeit unter Schuch dahingegangen, zugleich aber auch eine geistig durchgebildete Künstlerpersönlichkeit, wie man sie unter Bühnensängern selten antrifft.

† der in Genf lebende Musikschriftsteller Dr. h. c. Georg Becker, ein geborener Pfälzer, im hohen Alter von 95 Jahren. B.'s Hauptwerk ist seine Musikgeschichte der Schweiz von der Urzeit bis zum Ende des 18. Jahrh.

† Nikolas Manskopf, der verdiente Begründer des bekannten seinen Namen tragenden Musikhistor. Museums in Frankfurt a. M., mit 59 Jahren. M. war ein Musikenthusiast u. leidenschaftlicher Sammler musikal. Raritäten. Er begann schon mit 7 Jahren zu sammeln u. hat denn auch im Laufe der Zeit sein ganzes Vermögen — er hatte eine Weingroßhandlung — dieser kostbaren Liebhaberei geopfert.

† Cäcilie Mohor-Ravenstein, eine einst wohlbekannte Wagnersängerin, in hohem Alter zu Baden-Baden.

† Prof. Alois Markl, der Ehrenvorstand der Wiener Philharmoniker, mit 73 Jahren.

† Maurice Lena, der französ. Musikschriftsteller u. Operntextdichter, mit 69 Jahren. Unter seinen Arbeiten ist eine neue, gemeinsam mit Jean Chantavoine vorgenommene Übersetzung von „Tristan u. Isolde" zu nennen.

Berufungen, Verpflichtungen u. dergl.

Gertrud Hrdliczka, eine Schülerin Leop. Reichweins, zum 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Augsburg. Die Dame dürfte wohl der erste weibliche Opernkapellmeister in Deutschland sein.

Henri Marteau an das Dresdner Konservatorium.

S. 467 im vorigen Heft hat der Name Schüler insofern eine kleine Verwirrung angerichtet, als es zwei Schüler gibt. Der eine, Hans Schüler ist Opernregisseur, der andere, Johann Schüler, Opernkapellmeister, der in dieser Eigenschaft von Hannover nach Oldenburg geht.

Franz von Hoeßlin wird im nächsten Winter in Leipzig Gewandhaus (Messe-Konzert), Berlin (Philharmonie), Wien (Tonkünstler-Orchester), London und Paris dirigieren.

Rudolf Kattnigg, der bekannte Wiener Komponist, zum Direktor des Musikvereins Innsbruck an Stelle des † Emil Schennich.

Wladimir Shawitsch, bisher Dirigent des Syrakuse-Orchesters in New York, neben Dr. E. Kunwald zum Dirigenten des Berl. Sinfonie-Orchesters.

Aus dem Lehrkörper der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik sind ausgetreten: Konzertsängerin Else Schürhoff (wegen Verpflichtung an das Opernhaus in Hannover) und Violinvirtuose Hans Bassermann (wegen Verlegung seines Wohnsitzes nach Frankfurt a. M.). Neu in den Lehrkörper wurden berufen: die Pianistin Else C. Kraus (Klavier), Violinvirtuose Hermann Diener-Heidelberg (Violine und Leitung des Kammerorchesters) und Karl Weißenberger (rhythmische Gymnastik).

Professor Dr. F. M. Gatz, der Dirigent der Berliner Bruckner-Vereinigung und Dozent für Musikästhetik

an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien als Dozent für Musikgeschichte an die Handelshochschule Berlin.

KM. Fritz Mahler, Mannheim, als musikal. Leiter an das Stadttheater in Stendal.

Die Münchener Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt, als Lehrerin einer Meisterklasse für Sologesang an die Folkwangschulen Essen. Desgleichen Inga Torshof-Essen als Gesangslehrerin.

Stefan Frenkel u. Frz. Osborn werden bei dem Kammermusikfest der I. G. für Neue Musik in Siena die deutschen Werke spielen.

Prof. Oswald Kabasta, der städt. MD. von Graz, zum GMD.

Prof. Willy Heß, der hervorragende Violinvirtuose u, -pädagoge und Nachf. Halirs an der Berliner Musikhochschule, scheidet als 69jähriger aus dem Lehrkörper der Hochschule aus.

KM. Adolf Wach, bisher am Stadttheater in Königsberg, als musik. Oberleiter des Stadttheaters M.-Gladbach.

Ernst Glaser, bisher 1. Konzertmeister des Städt. Orchesters in Bremen, in gleicher Eigenschaft an das Philharm. Orchester in Oslo.

Der Münsterische MD. Dr. Rich. von Alpenburg zum GMD.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz, bisher Lehrer am Dortmunder Konservatorium, zum a. o. Prof. an die Universität Bonn.

Prof. Fritz Stein zum ordentlichen Professor an der Universität Kiel.

Der Pianist Edmund Schmid zum Leiter der Klavierabteilung am Kieler Konservatorium, ferner zum Vorsitzenden sowohl der Ortsgruppe als auch des Landesverbands der Hansestädte des R. D. T.

Intendant a. D. Willy Grunwald, zum Oberspielleiter u. GMD. Heinr. Knapstein zum musikal. Leiter der Berliner Kammeroper der „Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst".

Pianist Erwin Bodky, Lehrer an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, zum Prof.

Konzertmeister Hans Hagen, ein Sohn des verstorbenen Dresdener Hofkapellmeisters Hagen, als erster Solocellist an das Münchener Konzertvereinsorchester.

Prof. Alexander Laszlo, der bekannte Farblicht-Pianist und Komponist, zum musikal. Direktor des Emelka-Phoebus-Konzerns in München.

PREISAUSSCHREIBEN

Einen internationalen Preis von 1000 $ hat die amerikanische Mäzenatin Elizabeth Sprag-Coolidge für ein Kammermusikwerk (Klavier und 4 Bläser oder 5 Blasinstrumente) ausgesetzt. Termin: 15. April 1929. Adresse: Music Division Library of Congress, Washington.

Ein Preisausschreiben für Männerchor-Kompositionen veranstaltet die Firma Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. Gewünscht werden: 1. Abendfüllende Werke mit großem Orchester (Normal-Orchester) evtl. auch Orgel ad lib. Solopartien sind zulässig. Aufführungsdauer wenigstens 50 Min. 2. Kleinere, nur 10—15 Minuten dauernde Werke mit Orchester ohne Solisten. 3. a-cappella-Chöre, evtl. auch Chöre mit Begleitung weniger Instrumente, kammermusikalisch, oder auch mit Klavierbegleitung und einem Solo-Instrument. Die Gesamtpreise betragen 18000 M. Als Preisrichter haben sich zur Verfügung gestellt: Dr. Volkmar Andreae (als Vorsitzender), MD. Fritz Binder (Nürnberg), GMD. Franz von Hoeßlin, Prof. Viktor Keldorfer u. Prof. Hugo Rüdel. Jeder Komponist des deutschen Sprachgebiets kann sich an diesem Preisausschreiben beteiligen. Die näheren Bestimmungen sind von Gebrüder Hug & Co., Leipzig C 1, zu erhalten.

Zwei Preise von M. 1000.— und 500.— schreibt der Kirchenrat der Ev. luth. Kirche in Hamburg für eine Reformationskantate für Chor, Soli, Orchester und Orgel aus. Einsendungstermin: 1. November 1928. Näheres (Richtlinien für den Text) durch den Kirchenrat, Jacobikirchhof 26, Hamburg 1.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Inland:

Als Beispiel für ernsthafte Musikpflege in kleineren Städten verdient ein historisches Konzert in Mülsen St. Jacob (Sa.) erwähnt zu werden, in dem Chor- und Instrumentalstücke von Frescobaldi, Arcadelt, Palestrina, di Lasso, Biber, Weckmann, Reinken, Lübeck, G. Böhm, Chr. Ritter u. a. — darunter Stücke aus dem neuen Buchmayer-Ausgaben alter Klaviermeister (Breitkopf & Härtel) — zur Wiedergabe gelangten. Ausführende: Kantor R. Paul (Viol.), F. Thalemann (Orgel, Kl., Chorleitung) und ein kleiner Schülerchor.

Gleichfalls vorbildliche Programme weisen die geistlichen Abendmusiken zu St. Christophorus in Hohenstein-Grustthal unter Leitung von Walther Schiefer auf. Man stößt hier etwa auf Werke wie Buxtehudes Solokantate „Singet dem Herrn" oder Chöre von Handl, Vulpius, Rosenmüller u. a.

Dr. Wilhelm Heinitz vom Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg sprach gelegentlich der 50. Tagung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft in Hamburg über die Beziehungen zwischen Vergleichender Musikwissenschaft und Völkerkunde.

Der u. a. durch seine wertvollen Orgelvespern sehr geschätzte Organist Rich. Schiffner in Schwarzenberg i. Sa. veranstaltete kürzlich mit Elise Stünzner (Dresden) einen Abend mit vorwiegend eigenen Kompositionen (Lieder, Klavierstücke), die den lebhaften Beifall einer großen Zuhörerschar fanden.

Von besonderem, anregenden Charakter sind die Hausmusiken der bekannten Weimarer Sängerin Maria Schultz-Birch, die hier mit jungen Musikern moderne und alte Musik verschiedenster Art pflegt. Der Besuch dieser, im Weimarer Musikleben hochgeschätzten Veranstaltungen ist jedermann zugängig u. völlig unentgeltlich.

Werke für die Duisburger Opernwoche 1929 des Allgem. Deutschen Musikvereins können spätestens bis 1. September bei Schriftführer Herm. Bischoff, München, Haydnstr. 6, I eingereicht werden. In Betracht kommen Opern (nur deutschsprachige Kompositionen), reine Kammermusik, a cappella- und Orgelwerke.

Eine Robert-Schumann-Medaille hat jetzt der M.-G.-V. „Concordia" in Bonn herstellen lassen. Dieselbe ist modelliert von Prof. Dr. Menzer, Bonn und zeigt Schumann im Profil nach links blickend, so ähnlich wie die Plakette, welche die Schumanngesellschaft vor 2 Jahren am Sterbehause in Endenich-Bonn anbringen ließ. Diese Medaille wird von jetzt an der Verein bei besonderen Anlässen verleihen. An Robert Schumanns Todestage, 29. Juli, erhielt die Schumanngesellschaft diese Medaille in Gold zugesendet.

Die Rückseite zeigt das Stadtwappen Bonns und den Wahrspruch des Vereins und die Widmung
„Für Verdienste um die Musik".

Daß der Verein das Bildnis R. Schumanns gewählt hat, ist sehr erfreulich und geht aus den nahen Beziehungen desselben zu Schumann hervor. Der Verein bestand schon, als R. Sch. dort seine letzten Jahre verbrachte, der Verein geleitete ihn zu Grabe und hat bei allen Schumannfesten und Gedenktagen sich in den Dienst des Gedenkens an den Meister gestellt.

Ein Rich. Greß-Abend mit Chören und Instrumentalstücken fand unter Leitung von Otto Laugs in Hagen i. W. statt.

Angeregt durch den Erfolg des internat. Schubert-Preisausschreibens, hat die Columbia Phonograph. Comp. beschlossen, ein internationales Parlament für Musik zu gründen, sowie einen Nobelpreis f. Musik in Höhe von 50000 $ zu stiften, von dem jährlich 5000 $ einem würdigen Komponisten oder einer verdienten musikal. Körperschaft zufallen sollen. Die genauen Pläne für die beiden Entwürfe arbeitet gegenwärtig M. v. Schillings gemeinsam mit Walter Damrosch aus.

Neue Opern. Franz Schreker arbeitet an einer Oper „Christophorus", Wolf-Ferrari schrieb eine Kom. Oper „Ginevra degli Almieri", Braunfels die Musik zu einem Märchenspiel, Jenö Hubay eine Oper „die Maske", Milhaud ein 3akt. Werk nach Werfels Drama „Juarez u. Maximilian", Alfred Kirchner ein Mysterium „Das Narrenspiel" u. arbeitet an einer Oper „Ulenspiegel" Auch Rich. Strauß arbeitet bereits wieder an einer kom. Oper „Arabella". nach einem Text von Hoffmannsthal.

Marschners Vampyr gelangte in der neuen Einrichtung Pfitzners unter dessen Direktion in Nürnberg zur Aufführung.

Berliner Dirigentenhonare. Wie der Berliner „Reichsbote" meldet, bezieht der für 10 Jahre verpflichtete Klemperer ein Jahresgehalt von 60000 M. Bruno Walter, dessen Verpflichtung für die kommende Spielzeit lediglich vom 1. Oktober bis 1. April reicht, ein Jahresgehalt von 80000 M.

Die Duisburger Bühne veranstaltete einen Mozartzyklus. Gegeben wurde Don Juan, Figaros Hochzeit, Titus und die Gärtnerin aus Liebe.

Rich. Strauß forderte als Honorar für die „Ägyptische Helena" 50000 $. Es ist daher schließlich verständlich, wenn der Verlag Ad. Fürstner z. B. von Köln für die Überlassung des Notenmaterials den ungeheuren Betrag von 12000 M. u. 10% Tantieme fordert. Daß der gleiche Verlag aber für „Schlagobers" 2000 M. verlangt, schließlich aber auf 750 M. heruntergeht, beweist, welcher Kuhhandel heute gelegentlich mit Musik getrieben wird. Kein Wunder, wenn Köln auf beide Werke verzichtet.

Hesses Musikerkalender, 51. Jahrgang. Die Neuauflage des 51. Jahrganges ist im Druck. Alle diejenigen konzertierenden Künstler und Musiklehrer, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen, und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, mögen sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38) wenden.

Die Erstaufführung des neuen Oratoriums „Der Heiland" von Walter Böhme in Wismar i. M. wurde durch das sichere Einspringen Valentin Ludwigs-Berlin gerettet. Der Künstler sang, im letzten Augenblicke gekommen, die große und schwere Tenorpartie ohne jegliche Probe.

Bei einer Walpurgisfeier in Wurzen brachte Otto Didam mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester, Sängern des Leipziger Volkschors, Wurzener Sängern und den Leipziger Solisten: Hedwig Didam-Borchers, Elisab. Merklein, A. Fricke und Th. Horand u. a. Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht" und das Finale aus dessen Oper „Lorelei" unter lebhaftestem Erfolg zu Gehör.

Paul Grümmer errang in Berlin, Trier und Gera, Walter Schulz in Weimar mit der meisterhaften Wiedergabe des neuen Cellokonzerts von Paul Graener einen starken Erfolg.

Fritz Kreisler erhielt für seine Mitwirkung beim Niederrhein. Musikfest in Köln 2000 $, ferner für ein einmaliges Auftreten in Düsseldorf 6000 M. Die Fraktion des Wirtschaftsbundes in Düsseldorf hat sich mit einer scharfen Eingabe an den Oberbürgermeister dagegen gewandt.

Ausland:

Ch. Sanford Terry, der bekannte englische Bachforscher, hat eine englische Bachbiographie geschrieben, die an Hand von 75 Bildern in erster Linie das rein Biographische betont.

Der isländische Dirigent und Komponist Jón Leifs bereist diesen Sommer zu Pferd das nördliche Island um dort phonografische Aufnahmen isländischer Volkslieder für das Phonogramm-Archiv der Berliner Musikhochschule zu machen. Seine Gattin Annie Leifs, wird zu gleicher Zeit in Island und hernach mit Jon Leifs in Skandinavien konzertieren.

Schoecks „Penthesilea" erlebte bei ihrer Züricher Erstaufführung einen starken Erfolg.

Der bekannte neue Pariser Konzertsaal Pleyel ist niedergebrannt. Der 24jährige amerikanische Pianist Oliver Deton fand in den Flammen den Tod. Die Entstehung des Brandes wird auf die Unachtsamkeit eines Rauchers zurückgeführt.

Im I. Festkonzert der 800-Jahr-Feier in Graz erzielten „4 Lieder mit Kammerorch." von Max Schönherr, gesungen von Frau Dora With (Staatsoper Wien) unter der Leitung von GMD. Oswald Kabasta einen durchschlagenden Erfolg.

Musik im Ausland

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Das Ende der Covent Garden Season. Schaliapin als „Boris". Fritz Kreisler. „Hiawatha".

Die auserlesene Opernschar mit ihrem großen Dirigenten — Bruno Walter — hat der Themsestadt den Rücken gekehrt. Der deutsche Kunstgesang, der deutsche Geist, wie er deutsche Oper beherrscht, wird uns im nächsten Jahre wieder beglücken. Noch allenthalben redet man davon, erlabt sich noch immer an Rückerinnerungen, an Aufführungen, die, man könnte wohl sagen, historisch geworden sind. Englische Opernschwärmer sind in deutscher Schule großgewachsen und das deutsche Opernwesen macht von Jahr zu Jahr immer erheblichere Fortschritte. Den wahren Opernenthusiasmus findet man stets in deutschen Aufführungen.

Und nun rückten die Franzosen und Italiener mit ihrer Oper heran, einer Opernform, die so grundverschieden von dem deutschen Operncharakter ist. Allerdings ist und bleibt äußerlich Covent Garden noch immer die gesellschaftliche Modeoper. Blendende Stimmen und blendender Schmuck gehen hier Hand in Hand. Man hat sich gewöhnt in Covent Garden etwas zu sehen, bevor sich der Vorhang hebt. Das Bestreben den Operngeist zu verfeinern, die Opernvorstellungen überhaupt auf einer höheren Stufe zu halten, das tritt besonders in den Hintergrund, wenn die deutsche Spielzeit zu Ende gegangen ist. Die sich meldenden Franzosen und Italiener, denen eine je dreiwöchentliche Spielzeit zugemessen ist, werden nun zum Mittelpunkte der großen Operngemeinde. — Die erstern begannen mit Saint-Saëns' Samson und Delila, einer oratorisch-langweiligen Oper, die es zu keiner wahrhaften Begeisterung kommen läßt. Die Besetzung war von keinerlei Bedeutung und der Dirigent Mr. Percy Pitt, ein sonst guter Musiker, allein kein Vollblut-Operndirigent, hat seine Sache besser gemacht als es manche erwartet hatten. — Charpentiers „Louise" gehört in die Klasse der Eintagsoper, die nichts mehr zu bieten hat, das einer näheren Besprechung wert wäre. Eine Oper, die nach meinem Dafürhalten ausschließlich für Paris geschrieben wurde; eine Art bürgerliches Melodrama, in dem die Musik sich einfach — „so weit die vorhandenen Kräfte reichen" (wie Wagner in Wien einst sagte) — der Handlung anschmiegt. Es ist alles so niedlich unbedeutend, so echt bürgerliche Opernkost. Dann gab man Carmen, die sich in London zur Volksoper ausgewachsen hat.

(Fortsetzung auf Seite 532)

Doch der Dirigent aus Brüssel, Monsieur Charles Lauwers hat sein Möglichstes getan, um die Oper ungenießbar zu machen. Willkürliche, geradezu abschreckend selbstherrliche Tempi verunstalteten die Partitur und gaben uns statt Bizet — Lauwers. Es gibt nun einmal Dirigenten, die von Tradition nichts wissen wollen und sich ihre Zeitmaße nach eigener Auffassung zurecht machen. Siehe Lauwers. Für die Titelrolle bringt Madame Frozier-Marrot ein sympatisches Organ, doch als Darstellerin bleibt sie vieles — wenn auch nicht alles schuldig. Das war kein Zigarettenmädl aus Spanien, sondern viel eher eine Kokotte aus Montmartre. Journet hob seinen Escamillo stimmlich und darstellerisch auf eine Höhe, die dem Hörer volle Freude bereitete. Ansseau's Don Josè war erträglich.

Von den Italienern bekamen wir eine glänzende Aufführung der Madame Butterfly. Dramatischer Nerv, Schwung und Temperament und volles Eingreifen gaben der Vorstellung ein echt künstlerisches Gepräge. Eine für London ganz unbekannte Sängerin, Rosetta Pampanini hat sich voll und ganz in die japanische Rolle eingelebt. Stimme und Darstellung deckten sich ganz außerordentlich. Von den vielen englischen „Schmetterlingen“, die sich im Laufe der Jahre zeigten, hat keine den tiefen Eindruck hinterlassen, wie die Pampanini. Bellezza dirigierte, wie gewöhnlich, mit Feuer und Schwung. Er war der Haupthelfer zum großen Gelingen der Aufführung. —

Die dermalige, wohl etwas schwächlich veranlagte Leitung von Covent Garden „macht“ mit Vorliebe „in Ereignissen“, wenngleich diese nicht immer die erwartete Sensation bringen. So bekamen wir Mussorgskis „Boris Godunow“ mit Schaliapin als Boris. Noch keine der bisher aufgeführten russischen Opern hat es zu einem wirklichen Erfolg

(Fortsetzung auf Seite 535)

gebracht, einem Erfolg, auf Grund dessen das Werk sich hätte im Spielplan behaupten können. So wird es auch dem Boris ergehen. Selbst Schaliapins machtvolle Darstellung konnte die Oper nicht retten. Von dem Augenblick an, wo sich Langweile in eine Oper einschleicht, ist jeder, wie immer geartete Erfolg ausgeschlossen. Und Boris ist langweilig bis zum Übermaß. Ich spreche überhaupt den russischen Opernkomponisten die Fähigkeit ab, die Opernsprache beherrschen zu können — Tschaikowsky inbegriffen. Man geht in London in eine russische Oper aus Neugierde, doch nicht aus Begierde. In den drei Szenen mit Schaliapin war das Interesse auf den Sänger gerichtet, aber nicht auf die Oper. Belezza dirigierte wieder mit großer Umsicht, doch war eine Rettung der Oper unmöglich. Schaliapin sang in russischer Sprache und entzückte das volle Haus mit seiner schillernden Kunst, alle übrigen sangen italienisch. Boris Godunow wird jedenfalls wieder zurück ins Archiv wandern, wo er, zum mindesten hier, weiter ruhen und vergessen sein wird. — Die Aufführung von Puccinis Turandot überraschte durch die Entdeckung von Eva Turner, die die Titelrolle sang. Sie ist Engländerin. Das war genügend, um alle möglichen Superlative in der Londoner Presse auszulösen. Doch der Wahrheit die Ehre — die Stimme ist von sehr belangreichem Umfang, die Höhe von natürlicher wohltuender Frische und das Spiel von auffallender Güte. Wieder einmal ein englischer Riesenerfolg! —

Ein Kreisler-Konzert in London kann ohne Bedenken als ein musikalisches Ereignis hingestellt werden. Man besehe sich nur die außerhalb der Albert Hall versammelte Menschenschlange von der Länge einer halben Meile. Diese Kunst-Märtyrer beiderlei Geschlechts warten schon um sechs Uhr morgens, um Karten für die unnummerierten Sitze zu bekommen. Neun Stunden Wartezeit wird in London als nicht lange bezeichnet, um Kreisler zu hören. Es gibt nur zwei andere Künstler, die die große Popularität Kreislers teilen: die Sänger Mc. Cormak und — Schaliapin. Kreisler kennt sein Sonntagspublikum und stellt demgemäß sein Programm zusammen. Er begann mit Bachs A-Moll-Konzert. Wohl etwas trockene Geigenmusik, allein eine Kreislersauce darüber gegossen, trug viel dazu bei, das Ganze schmackhafter zu machen. Einen ungeheuren Erfolg hatte der Künstler mit Schumanns Fantasie op. 131 in C-Dur, die, seitdem ich in London bin, von keinem Virtuosen gespielt wurde. Das Werk ungemein effektvoll für die Geige geschrieben, ist 1853 entstanden und Joachim gewidmet. Der echte Schumann-

(Fortsetzung auf Seite 536)

Geist durchweht das ganze Stück. Die außerordentlichen Schwierigkeiten, die in dem Werke aufgehäuft sind, bewältigt Kreisler spielend. Ich selbst habe das hochinteressante Werk zum erstenmal gehört, es packte mich vom Anbeginn bis zum Schluß. Ich gestehe, daß ich nicht wußte, daß Schumann so außerordentlich effektvoll, so rein und echt violinistisch gedacht für die Geige schreiben konnte. In dem Stück gehen Klassik und Virtuosität Hand in Hand, und Kreisler ist der rechte Mann, der beides wunderbar vereinigt. Sechs stürmische Hervorrufe belohnten den Künstler. Von acht kleinern Stücken wären noch besonders zu nennen: Gebet aus dem Dettinger Te Deum und der Marsch aus dem Oratorium „Herakles", beide von Händel und beide für die Geige übertragen von Carl Flesch. Shepherds Madrigal, als „Old German" auf dem Programm bezeichnet, von Kreisler effektvoll übertragen, mußte wiederholt werden, wie auch die Havanaise aus der „Rhapsodie Espagnole" von Ravel (gleichfalls von Kreisler übertragen). Eine neue Originalkomposition Kreislers, „Zigeuner-Caprice", entfachte einen Riesensturm von Beifall und wurde gleichfalls da capo verlangt. Das war der eigentliche Schluß des Programms, allein die 15000 in der Albert Halle hielten wacker zusammen und machten keine Miene sich zu entfernen. Noch fünf Zugaben folgten und die Leute wollten noch immer mehr für ihr Geld. Da plötzlich wurde der Saal verfinstert und der Ausmarsch begann.

Ein bedeutsamer Versuch wurde mit Coleridge-Taylors Oratorium „Hiawatha", Text von Longfellow, unternommen. Man gab eine dramatische Fassung von T. C. Fairbairn in der Albert Hall mit 1000 Mitwirkenden. Es war ein mächtiger Erfolg, szenisch und gesanglich. Dieses bedeutendste Werk Coleridge-Taylors sollte auch auf dem Continent bekannt gemacht werden. In 15 Aufführungen (mit dreierlei solistischen Besetzungen), zeigte der reichbegabte Fairbairn und ebensosehr der tüchtige Dirigent Dr. Malcolm Sargent, daß sie ihre Sache ganz ausgezeichnet verstehen. Die Musik steht durchweg auf der Höhe und zeigt den Komponisten von seiner besten Seite. Solisten und Chöre leisteten ganz Außerordentliches, während die reiche szenische Beihilfe dem Werke eine erhöhte Anziehungskraft gaben. Hiawatha war das große Ereignis und der denkwürdige Erfolg unserer Season.

MAILAND. Die Zeit der alljährlichen Amerikareise Toscaninis bedeutet stets aufs neue eine nicht unbeträchtliche Schwierigkeit für die Direktion der „Scala"; erweist es sich doch da erst recht, wie unvergleichlich wichtig und ausschlaggebend die Persönlichkeit des Maestro für den künstlerischen Betrieb der ersten italienischen Opernbühne ist, deren Mittelpunkt er ist und bleibt.

(Fortsetzung auf Seite 537)

Heuer hat die Leitung der „Scala“ sich eine Sensation sichern wollen, indem sie einer der allergrößten lebenden Musiker zum Dirigieren lud: Richard Strauß. „Salome“ und „Rosenkavalier“ sind erst in den letzten Jahren neu in den Spielplan aufgenommen worden; „Josefslegende“ harrte noch ihrer italienischen Première. Die Aufnahme, die Strauß fand, war überaus freundlich: allabendlich wurde der Meister stürmisch gefeiert und mit den Hauptdarstellern wiederholt an die Rampe gerufen. Auch „Josefslegende“ gefiel allgemein, wenngleich das Ballett im Schatten der am gleichen Abend aufgeführten „Salome“ stand. Einmütiges Lob erweckte die Regie des Dr. Lert. Außer seinen eigenen Werken dirigierte Strauß auch eine Neueinstudierung der „Hochzeit des Figaro“. Merkwürdigerweise befriedigte diese nur zum Teil, woran wohl hauptsächlich die Tatsache schuldtragend sein dürfte, daß natürlich italienisch gesungen wurde, während Strauß den deutschen Text gewohnt ist. tz.

TEPLITZ-SCHÖNAU. Das Konzertleben in Teplitz-Schönau fand seit dem Ableben des Tonkünstlers Alfred Kayl in diesen Blättern keine nähere Besprechung mehr, so daß es wohl nützlich erscheinen muß, der Wiederaufnahme regelmäßiger Berichterstattung eine kurze allgemeine Beleuchtung der früheren und jetzigen Musikverhältnisse vorauszuschicken. Teplitz-Schönau — so heißt der Kurort amtlich seit dem Zusammenschluß beider Badeorte — galt schon lange Jahre als musikfreundliche Stadt; sein Ruf als „Musikstadt“ wurde mit der Neuorganisierung seines Kurorchesters (1898—99), das dort zugleich auch die Dienste des Theaterorchesters leisten muß, begründet. Franz Zeischka (1898—1906; dann Karlsbad) und Johannes Reichert (1906—1921) gaben dem Körper künstlerische Grundlagen. Mit den damaligen Philharmonischen Konzerten (Aera: Johannes Reichert — Direktor Dr. Stradal — Anton Bennewitz, zuletzt Direktor des Konservatoriums in Prag —) trat Teplitz in Wettbewerb mit Prag, als Musik-Metropole Böhmens zu gelten. Der Winter 1921—22 — eine Zeit des Probedirigententums nach dem Verzicht Reicherts — brachte über die auch anderwärts beobachteten Nachkriegswirkungen hinaus an sich künstlerischen Verlust. Als Nachfolger Reicherts wurde O. K. Wille (ehemals Bataillons-Kapellmeister in der preußischen Pioniertruppe) von der Stadtvertretung als Leiter des Kurorchesters gewählt. Auch die neue Aera brachte Sinfonie-Konzerte, späterhin — in dem an Stelle des 1919 abgebrannten Stadt-

(Fortsetzung auf Seite 538)

theaters erbauten Saaltheater — auch „Philharmonische Konzerte“; die künstlerischen Höhen von ehedem sind indes keinesfalls wieder erklommen worden. Das Streben, bei großen Orchesterwerken (darunter Bruckner: fünfte und achte Sinfonie; Strauß: „Alpensinfonie“) mit einem weit über die Verdoppelung verstärkten Instrumentalkörper zu arbeiten, fand den Erfolg im Wirken der Klangmasse. Als Gastdirigenten überragten Alexander Zemlinsky (Mahler: Vierte Sinfonie und Georg Schumann (eigene Händel-Variationen), im Jahr 1927 auch Graf A. Neipperg (München) mit einem außerhalb der städtischen Konzerte stehenden eigenem Orchester-Konzert (Gesangs-Solistin: Gräfin Neipperg-Thun) die ortsgewohnten Leistungen. Unter den Solisten der letzten Zeit ist Erwin Schulhoff (Prag) nicht zu übersehen, der ungeachtet seines Werdeganges (zwei Mendelssohnpreise!) in einem eigenen ganz zu Unrecht so benannten „Klavierkonzert“ (mit Orchester) im Dienste der Pronaganda „modernster“ Musik nacktestem Naturalismus huldigt, damit wohl teilweise auch Verständnis heuchelnden Beifall fand.

Über die für das deutsche Böhmen und darüber vorbildlichen Darbietungen auf oratorischem Gebiet, sowie musikwissenschaftliche und musikpädagogische Bestrebungen soll demnächst noch einiges bemerkt werden.

Unter den Solistenkonzerten ragen die Abende der Meister Henri Marteau und Konrad Ansorge hervor. Außerordentlichen Gewinn und künstlerischen Impuls fand das Teplitzer Musikleben durch die Konzerte auf zwei Klavieren der hier lebenden Pianisten Irene Koch und Johannes Reichert. Unter bisher hier gegebenen sieben Konzerten sind besonders ein „Busoni-Abend“ und ein solcher mit Vorträgen über Beethovensche Themen (Georg Schumann, Saint-Saëns, Reger) zu nennen. Sie vermittelten wertvollste stilfeine Kunst. Hans Lumnitzer (Teplitz).

Musikberichte aus deutschen Städten

FREIBURG, BR. Eine dreitägige Bach-Feier „Die sämtlichen Passionen Bachs“ hat bewiesen, daß in der „gut katholischen“ Stadt Freiburg Br., dem Sitz der Erzdiözese, der Stätte des Münsters usw. der Kirchenmusiker Bach die Würdigung findet, die ihm der Katholik Edgar Tinel, der Komponist des „Heil. Franziskus“, 1908 in einem Vortrag über „Pius X. und die Kirchenmusik“ zuwies: Die Kraft, den „universellen Stil“ der Kirchenmusik, wie ihn der Papst verlangte,

(Fortsetzung auf Seite 540)

heraufzuführen. Auch daß es gelang, eine Ehren-Schutzherrschaft aufzustellen, der Persönlichkeiten wie der Reichsfinanzminister Dr. h. c. Köhler, der Kunstmäzen Fürst von Fürstenberg, der Rektor der Universität u. dgl. angehörten, bekräftigt die überkonfessionelle Schätzung des Thomaskantors. Musikalisch und organisatorisch ruhten die Feiern des 30. März, 4. und 6. April (Charfreitag) auf dem Chorverein und namentlich auf der unerschöpflichen Energie und der alle Schwierigkeiten überwindenden Tatkraft seines Leiters Maximilian Albrecht. Die Feier brachte nach der Johannespassion einen musikalisch sehr wertvollen Vortrag mit musikalischen Erläuterungen durch Kammerorchester und -chor, Solisten usw. über die unechte Lukaspassion und den erhaltenen Teil der Markuspassion (die „Trauerode") und am Charfreitag schloß in $4^1/_2$ stündiger Aufführung in der ausverkauften Festhalle das große Unternehmen. Die beiden erhaltenen Passionen wurden ohne jede Kürzung mit Kammerchor und -orchester bzw. mit verstärktem Chor und Orchester (chorische Besetzung der Holzbläser), mit den alten Instrumenten des Cembalo, der Gambe, Viola d'amore Laute. 2 Orgeln, also in jeder Weise stil- und zeitrecht wiedergegeben. Die solistisch entscheidenden Rollen des Christus und Evangelisten waren bei M. Ehrich (Hamburg) und M. Meili (München) sehr gut aufgehoben. v. Gr.

GELSENKIRCHEN. In dem Musiksaal des monumentalen Hans-Sachs-Hauses hat Gelsenkirchen einen repräsentativen Konzertraum erhalten. Der Saal hat 1500 Sitzplätze und ein Podium für 300 Mitwirkende. Die 92 Register fassende Walker-Orgel ist ein Meisterwerk ihrer Art. Von der Anbringung der Orgelpfeifen-Attrappen wurde erfreulicherweise abgesehen. Die

(Fortsetzung auf Seite 542)

Eröffnungsfeier mit den üblichen Reden wurde umrahmt von Händels Orgelkonzert in D-moll (Ramin) und der Neunten von Beethoven. Leiter war Rudolf Schulz-Dornburg (Essen). Der Vokalkörper bestand aus dem städtischen Musikverein, dem Storsberg- und dem Volkschor. In zwei sich anschließenden Konzerten dirigierten Wilhelm Sieben (Solist Adolf Busch) und der Buersche Musikdirektor Paul Belker (u. a. Kaminski und Bruckner). Obwohl ein eigenes Orchester immer noch nicht vorhanden ist, gestaltet sich das musikalische Leben recht rege. Auf kammermusikalischem Gebiete bewährte sich bestens das Westdeutsche Trio (Else Müschenborn, Steffi Koschate, Käthe Pabst-Heß). Auf Einzelheiten einzugehen, fühle ich mich nicht bemüßigt, da mir die übliche Pressekarte unverständlicherweise versagt wurde. Rud. Wardenbach.

GÖRLITZ. Der Schwerpunkt des Konzertlebens liegt nach wie vor in den Orchesterkonzerten des Vereins der Musikfreunde, deren ständiger Dirigent Fritz Ritter sich um die Ausgestaltung der Konzerte große Verdienste erwirbt. Als Neuheit brachte er Rudi Stephans Musik für Orchester, die ebenso wie Mussorgskys „Nacht auf einem Berge" bei unserem nicht mal auf neue, geschweige denn auf neueste Musik eingestellten Publikum wenig Beifall fand. Bei Gräners Divert. op. 67 fühlte es sich dagegen wohl. Völliges Unverständnis brachte man dem Quartett op. 16 von Jarnach, vom Havemann-Quartett geboten, entgegen. Aber da hilft kein Resignieren, sondern anhaltende Wiederholung zeitgenössischer Musik. Imponierendes leistete Fritz Ritter mit der aufstrebenden Volkssingakademie, die uns die „Schöpfung" in exakter, belebter Ausführung bot. Von den übrigen gemischten Chören schläft der Volkschor noch auf ehedem reichen Lorbeeren, während die Singakademie (Fritz Ritter) eine klangschöne Aufführung des Requiems von Cherubini brachte, und der Bachchor unter Dr. Koch mit Bachkantaten seine große Gemeinde erfreute. Kauns stimmungsvolles Requiem op. 116 gab dem Lehrergesangverein (Emil Kühnel) Gelegenheit, sein hohes Können zu beweisen. Es war dies die erste Görlitzer Veranstaltung, die durch den Breslauer Sender übertragen wurde. Das Werk erzielte einen ungemein nachhaltigen Eindruck. Die Görlitzer Liedertafel (Bruno Fischer) begann den Reigen der Schubertkonzerte. Neben den Donkosaken erwarb die ganz hervorragend geschulte Sängervereinigung der mährischen Lehrerinnen (Brünn) unter Leitung des Prof. Vach starken Beifall. Von den Solisten seien genannt S. Onegin, Basca, Erb, Kreisler, Kulenkampff. Eine starke Enttäuschung war Burmester. Nur zwei Pianisten stellten sich vor: der temperamentvolle Siegfried Schultze und der abgeklärte Karl Fehling (Dresden). Als Orgelvirtuose mit feinem Klangempfinden hinterließ Prof. Fr. Sauer (Salzburg) einen nachhaltigen Eindruck mit der Improv. op. 19 von Joh. Messner. Das Dresdener Streichquartett und das Mayer-Mahr-Trio spielten bekannte klassische Werke.

Über die Oper ist wenig zu berichten. Sechs Monate Spieloper und Operette wurden nach langen Verhandlungen, nachdem völliger Abbau bereits beschlossen war, angesetzt. Mit Berücksichtigung solch kurzer Engagements müssen wir noch sehr zufrieden sein mit unseren Solisten. Das Orchester (28 Mann) arbeitet sehr gut und zuverlässig unter den Kapellmeistern L. Schottländer und Hochtritt. Sch.

KONSTANZ. Trotzdem wir in dieser Saison weniger Konzerte hatten als in früheren Jahren, war der Besuch, mit wenigen Ausnahmen, schlecht. Die Konzertleitung Barth und Rebholz veranstaltete, wie alljährlich, drei Meisterkonzerte. Am ersten Abend sang Kammersänger Rehkemper in wundervoller Gestaltung Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen" (am Klavier MD. K. Bienert). Weiterhin war das ausgezeichnete Guarneri-Quartett mit Werken von Mozart, Schubert und Tanejew da, und im letzten Konzert spielte der Pianist Aron glanzvoll, mit unfehlbarer Technik, aber nicht erwärmend. Von der Konzertleitung Lemper und Dismer sind ebenfalls 3 Konzerte zu erwähnen. Ein Cello-Sonatenabend des einheimischen Kammervirtuosen J. Schwanzara mit der Schweizer Pianistin A. v. Stankiewicz-Ullmann, ein Kammermusikabend der Geigerin N. Maag-Konstanz mit A. und R. Tusa (Cello-Klavier) und ein Violinsonatenabend der Schweizer Hans Jelmoli (Klavier) und Eugenie Bertsch (Violine). Auch die Akademie der Musik gab ein Konzert, bei dem hauptsächlich moderne Werke aufgeführt wurden. (Frau Prof. Kristeller, Violine; Frau A. Bienert-Boserup, Gesang und MD. K. Bienert, Klavier.) Der Münsterchor führte unter der Leitung seines Chordirektors Häussel die Messe von Nicolai auf und der Chor der Lutherkirche unter W. Bernhagen Teile des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach. (Solisten: Frau A. Bienert-Boserup, Frau Prof. M. Philippi, die Herren J. Cron und W. Rössel). An allen diesen Abenden wurde sehr gut musiziert. Eine ganze Reihe von Konzerten kann leider nicht erwähnt werden, da keine Eintrittskarten zur Verfügung gestellt wurden. K. B. K.

MAINZ. Im Stadttheater war die Erstaufführung der Puccini-Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" unter Heinz Bertholds musikalischer und Paul Weißleders szenischer Leitung, mit Maria Nermi in der Titelrolle, ein Gewinn für den Spielplan. Angemerkt verdienen gute Aufführung von „Fidelio" und Smetanas neueinstudierter „Verkaufter Braut". In den Städt. Sinfoniekonzerten gelangte unter GMD. Breisachs Leitung Lothar

(Fortsetzung auf Seite 544)

Windspergers „Violinkonzert op. 39" zur erfolgreichen Erstaufführung. Max Strub, dem das Werk gewidmet ist, dankte dem Komponisten durch eine glänzende Wiedergabe des Soloparts. Auch Ernest Blochs erstmalig aufgeführtes „Concerto grosso" wurde beifällig aufgenommen. Eine bewundernswerte Ausführung fand Beethovens „Neunte" mit z. T. einheimischen Solisten unter Breisach. Mit der von Direktor H. Rosbaud großzügig geleiteten „3. Sinfonie" von Mahler fanden die Sinfoniekonzerte, die im Laufe der Saison die Pianisten Prof. E. v. Sauer, Fz. Osborn, E. Feuermann (Cello), P. Hindemith (Bratsche) als Solisten gebracht hatten, ihren Abschluß. Die M. Liedertafel, die während der Spielzeit das „Kölner Kammerorchester" GMD. Abendroths, den Berliner „Staats- und Domchor", das „Budapester Streichquartett", Rehkemper (Liederabend), Adolf Busch, Rud. Serkin (Klavier), Herm. Busch (Violoncello) mit Gastkonzerten betraut hatte, beendete die Saison mit der Erstaufführung der „Großen Messe in G-Moll" von Braunfels. Die Solisten A. Merz-Tunner-München (Sopran), H. Ellger-Berlin (Alt), V. Singer-Köln (Tenor), H. Nissen-München (Baß), F. Willms (Orgel), das Städt. Orchester, die Vereinschöre und der Knabenchor des Realgymnasiums verschafften dem Werk einen Erfolg, der am Schlusse dem verdienstvollen Dirigenten Otto Naumann und dem Tondichter mehrfachen Hervorruf brachte. „Variationen über Prinz Eugen", für Männerchor, Blas- und Schlaginstrumente von Sekles nahm bei seiner Erstaufnahme im letzten Städt. Volks-Sinfoniekonzert für den Komponisten und Dirigenten H. Rosbaud ehrenvollen Verlauf.

Die von H. Rosbaud geleitete Städt. Musikhochschule, der eine Orchesterschule angegliedert ist, gab in einer Reihe von Konzerten einen interessanten Abriß von dem Schaffen früherer Musikzeiten und führte am Schlußabend in das Fahrwasser moderner Musik. J. L.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Die Weihnachtskantilene von R. v. Moijsisovics, eines der dankbarsten, auch für kleinere Verhältnisse geeigneten Weihnachtschorwerke, steht bereits wieder auf dem Programm einer Reihe bedeutender Chorvereinigungen des In- und Auslandes. Das Werk ist im Steingräber-Verlag erschienen.

Das Lochamer Liederbuch in der volkstüml. 3—4stimm. Bearbeitung von Dr. R. Steglich (s. voriges Heft S. 480) ist nunmehr im Steingräber-Verlag erschienen.

Von Hans Stieber, Hannover bringt jetzt der Verlag Rob. Forberg, Leipzig, ein größeres Chorwerk heraus, das dem Hannoverschen Männer-Gesangverein gewidmet ist, betitelt: „Eins ist not", Kantate auf eigene Worte für Männerstimmen (Doppelchor), Sopransolo, 3 Trompeten, Solo-Violine (oder Viola d'Amore ad libitum und Orgel. Die Uraufführung erfolgte anläßlich des Sängerfestes im Sonderkonzert des Hannoverschen Männer-Gesangvereins in Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / OKTOBER 1928 HEFT 10

Männerlied — Frauenlied

Randglossen zu einer Aufführung von Schuberts „Schöner Müllerin"

Von Richard Engländer, Dresden

So groß der Zahl und Bedeutung nach die Liedkomposition seit den Tagen Schuberts auch gewesen ist, das Konzertrepertoir und die häusliche Pflege des Kunstliedes werden doch von einer verhältnismäßig beschränkten Zahl von Stücken beherrscht. Je nach Bedarf und ohne Rücksicht auf Eigenart von Text und Musik werden diese Stücke von jeglicher Stimmgattung beansprucht. Nicht gelten hier — wie auf der Bühne — die Grenzen eines Rollenfachs. Die skrupellose Transposition von einer Tonart in die andere, die man in der alten Nummernoper allenfalls ängstlichen Tenören gelegentlich zugesteht, wird bis heutigentags als Selbstverständlichkeit angesehen und im Zusammenhang damit ein beliebiger Austausch der verschiedenen Stimmgattungen. Ganz selten meldet sich einmal Widerspruch („das ist kein Frauenlied," „das ist unbedingt ein Männerlied"). Es geschieht noch am ehesten dann, wenn eine einheitlich entwickelte Liedfolge die Konzentration des Hörers zwingt und zu einem schärferen Durchdenken der Formbedingungen anregt. Dem Anschein nach „männliche" Liederzyklen wie „Dichterliebe", „Winterreise", „Die schöne Müllerin" sind gerade in den letzten Jahren wiederholt von Liedersängerinnen wie Elena Gerhardt, Lula Mysz-Gmeiner, Therese Schnabel-Behr, Elisa Stünzner gesungen worden. Die Frage nach der inneren Berechtigung solcher Wahl erheben heißt soviel wie die Frage nach dem Schaffens- und Aufführungswillen des Liederkomponisten stellen. Damit wird zugleich an die Grundprobleme der Gattung Lied selbst gerührt.

Wie und für welchen Gesangsinterpreten erfindet der Komponist von heute, der neueren Zeit überhaupt? Sehen wir dabei ab von Besonderheiten, von Gesängen etwa, die einem bestimmten Künstler zuliebe und für dessen Spezialgebrauch geschrieben werden, von Liederzyklen mit Kammerorchester. Schon aus dem praktischen Grunde möglichst weitreichender Aufführbarkeit rechnet der Liederkomponist im allgemeinen einfach auf „eine Singstimme", allenfalls mit der Einschränkung, daß hier eine dunkle, dort eine helle, hier eine tiefe, dort eine hohe Stimme in erster Linie in Frage käme, (Aus Widmungen kann man manchen Hinweis entnehmen.) So treten sich Alt/Baßbariton auf der einen, Sopran/Tenor auf der anderen Seite als Gegensatzpaare gegenüber. Die festumrissene Vorstellung einer Stimmlage, ja einer Stimmfarbe, wird oft diesen oder

jenen Einfall, viel seltener aber eine Liedkomposition im ganzen bestimmen. Die klangliche Besonderheit eines liedschöpferischen Gedankens braucht auf den puritanischen Standpunkt: entweder Männerlied oder Frauenlied, keine Rücksicht zu nehmen. Daß immerhin Sopran- und Mezzosoprancharakter im modernen Lied vorwiegt, hängt mit den Haupttendenzen des heutigen Konzertbetriebes und mit der Verlagstechnik zusammen. Wie und für wen erfand der Liederkomponist in dem Frühstadium des deutschen Klavierliedes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Auch hier eine sehr allgemeine Einstellung in musikalischer Beziehung, bedingt durch den Zusammenhang und die Identifizierung mit der Gesellschaftsmusik wie mit dem Volkdslied, das es neu zu beleben galt und das — oft in offenem Widerspruch zum Text — sich ohnehin stimmlich nicht auf einen bestimmten Geschlechtscharakter festlegen läßt. Wenn hier ebenfalls und erst recht der Sopranklang das Übergewicht hat (die übliche Notierung der Singstimme im Sopranschlüssel ist dabei nicht einmal das Entscheidende), so kommt es mit daher, daß die weiche, weibliche Schäferkultur des Rokokos in diese „Lieder beym Clavier" noch stark hineinspielt. Und überdies handelt es sich ja um den Ausgang der Kastratenzeit, in der selbst für die Opernbühne die Vorstellung von Göttern und Helden keineswegs die Forderung einer Männerstimme in sich schloß, in der Soprano/Contralto und nicht etwa Sopran/Tenor die natürliche Gesangskonstellation für das Liebespaar einer Theaterhandlung war.

Wichtiger noch ist die Frage: Auf welche Wiedergabe bezieht sich, in der klassischen Zeit und in der entscheidenden Stunde des Liedes, das Schaffen Franz Schuberts? Hier liegt wie kaum ein zweites Mal ein absichtsloses Erfinden und Gestalten aus der Fülle der inneren Schau heraus vor. Der praktische Zweck spielt von Haus aus eine ganz geringe Rolle. Das deutsche Lied war als konzertfähig noch gar nicht anerkannt und sollte es erst spät, recht eigentlich auf dem Umweg über die Schubert-Transskriptionen von Liszt werden. Nur Verlegerwünsche konnten hie und da zu Konzessionen zwingen. Auffallend ist nun, daß bei Schubert häufig und in ganz anderem Maße als etwa bei Schumann, Mendelssohn und Späteren der Klang eines Tenors oder Baßbaritons phantasiebestimmend scheint, ganz abgesehen von den Liedern, die direkt den Baßschlüssel für den Singpart notieren (was dennoch keine Ausschließlichkeit der Wiedergabe anzuzeigen braucht). Es ist das zum guten Teil auf die Schaffensbedingungen im Falle Schubert zurückzuführen, auf die ideelle Mitarbeit und die Anteilnahme seines Freundeskreises, besonders des Sängers Michael Vogl. Für die Entscheidung: Männerlied — Frauenlied im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs hat es, wie sich zeigen wird, wenig zu bedeuten.

Allen Perioden der Liedgeschichte gemeinsam ist eine letzten Endes saloppe, unrealistische Auffassung, mögen äußere oder innere Beweggründe dazu führen. Man könnte von einer Verschleierungstaktik reden. Je nach dem Stoffgebiet, je nach der Eigenart des Komponisten ist das verschieden stark ausgeprägt. Ein Hauptgebiet des Liedes, das seit der Romantik durchaus vorwaltende Liebeslied, bietet dafür die merkwürdigsten Beispiele. Hier, wo meist von „dem" oder von „der" Geliebten die Rede ist, wäre, so sollte man glauben, die Marschroute für Komponisten und Sänger vorgezeichnet. In den „Aufträgen" Schumanns z. B., textinhaltlich doch deutlich ein Männerlied, ist das zierliche Figurenwerk der Begleitung, ihr zärtliches Wechselspiel mit dem Singpart so gehalten, daß man eine Männerstimme geradezu als etwas Fremdartiges empfindet. Tatsächlich wird das Stück fast nur von Frauen gesungen, bringt kaum ein Tenor oder hoher Bariton annähernd Farbe und Leichtigkeit dafür auf (eine der wenigen Ausnahmen:

Schlusnus). Ein ähnlich krasser Fall: Das bei Sängern und Sängerinnen jeder Stimmlage gleich beliebte Ständchen von Richard Strauß. Auch hier möchte man darauf schwören, daß der ursprüngliche klangliche Einfall des Komponisten mit einem silbrig-sinnlichen hohen Sopran rechnet. Denn nur so, als absoluter Hochklang von Stimme und Klavierakkordik in Fis-dur, entwickelt der Hauptteil seine vollen Reize. Ganz anders das in manchem verwandte H-dur-Ständchen von Franz Liszt: „Kling leise mein Lied". Hier ist wirklich einmal dem Umstand, daß der männliche Partner des Liebesspiels das Wort hat, musikalisch unzweideutig Rechnung getragen. Auch ohne Liszts Anweisung würde die Lage der schwebenden Begleitfiguren, würden die immer wiederkehrenden, durchaus cellomäßigen Zwischentakte darauf hindeuten, daß der Klang des lyrischen Tenors für die melodische Anlage und für die Gesamtführung maßgebend war, ähnlich wie — auf höherer Ebene — in den erotischen Schlußmeditationen der „Faust-Sinfonie". Dies Lied könnte nicht ohne Entstellung des Klangbildes (ordinäre Oktavwirkungen usw.) von einer Frauenstimme übernommen werden.

An diesen so unterschiedlichen Verhaltungsweisen der Komponisten, an solchen Widersprüchen zwischen Musik und Text ist zugleich die labile Grundhaltung des Liedes überhaupt zu erkennen. Die seelische und die äußere Situation des Gedichts, ganz allgemein genommen, tun es dem Komponisten an. Es bleibt ihm überlassen, wo und wie er sich im besonderen entzündet. Er spricht „in eigener Sache", während Einzelfiguren des Gedichtes das Wort erhalten. Seine Phantasie pendelt zwischen einem Sprechenden und dem Sprechziel hin und her. So bedeutet auch die Anwendung der direkten Rede durch ein ganzes Lied hindurch nicht dasselbe wie in der Oper. Die persönliche klangliche Eigenart, die Ausdrucksmöglichkeiten einer Stimme sind dem Liedkomponisten meist wichtiger als der Geschlechtscharakter. Von seinem Standpunkt aus ist z. B. die Transposition des Liedes in eine ganz wesensfremde Tonart, zumal in der älteren Zeit empfindlicher Tonartencharakteristik, ein stärkerer Gewaltakt als der bloße Austausch von Männer- und Frauenstimme.

Wird bei monologischer Formung die geschlechtliche Übereinstimmung des Interpreten mit der betreffenden Gestalt der Dichtung im Kunstlied selbst für den erotischen Bezirk, in der Mehrzahl der Fälle, zur Nebensache, so gilt das für andere Stoffgebiete erst recht. Obenan für die weite Welt sagenhafter und mythologischer Gestalten, die gerade für Schubert so wichtig ist. Die Figur des „zürnenden Barden" (der Singpart wurde von Schubert ursprünglich im Baßschlüssel notiert!) erscheint uns in der Darstellung und im Stimmcharakter einer Sängerin wie der Onegin glaubhafter als bei einem übermäßig lyrischen Bariton. Wirkt der „Musensohn" bei einer Sopranistin als Hosenrolle, so liegt es an der soubrettenhaften Art des Vortrages. Selbst in der Oper macht sich ja noch heute zuweilen der antirealistische Zug der Kastratenzeit geltend: Glucks italienischen „Orpheus" wünschen wir, trotz Abert, von einer Altistin, nicht von einem Bariton zu hören. Wo das Allgemein-Menschliche, der landschaftliche Zauber sprechen („Wanderer an den Mond"), gilt die Gleichwertigkeit von Männer- und Frauenstimme für die Wiedergabe noch in erhöhtem Maße. Merkwürdig und sehr bezeichnend aber ist dies: Während es hier überall ohne wesentliche Bedeutung blieb, daß wir es in textlicher Hinsicht unzweifelhaft mit Männerliedern zu tun haben, so ruft der Komponist wie der naive Hörer umgekehrt bei einem ganz allgemein gehaltenen Vorwurf, der Einheitlichkeit der Farbe zuliebe unter Umständen nach einem männlichen Stimmklang. (Die „Gruppe aus dem Tartarus" hatte von Haus aus Baßnotierung!)

Die Konvention des konzertmäßigen Liedvortrags beeinflußt freilich unsere Auf-

fassung. Der Typ der Konzertsängerin ist bei weitem häufiger als der des Konzertsängers. So haben wir uns im Programm von Sängerinnen weitgehend an „Männerlieder" gewöhnt. Vom Sänger aber läßt man sich ein ausgesprochenes „Frauenlied" kaum gefallen. Der „Schmied" z. B. ist von Brahms geradezu als Arbeitsweise des Schmiedes in persona volksliedhaft erfunden. Dennoch würde der Hörer über das „Ich hör' meinen Schatz!" im Munde eines Tenors nicht wenig erstaunt sein. Wir haben nicht mehr die Unbefangenheit einer früheren Zeit. Schubert hat es keineswegs als ästhetische Nottugend empfunden, wenn er ein Lied wie die „Junge Nonne" von Vogl, demTenorbariton der Wiener Oper, singen ließ.

Natürlich gibt es, zumal seit Schumann, Fälle, bei denen die Begriffe Männerlied — Frauenlied im textlichen wie im musikalischen Sinne sich als zwingend erweisen. Hierher rechnen Stücke, die die Podiumswirkung kabarettmäßig zuspitzen, Wolfs „Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen", der „Contrabandiste" (für Bariton) und, im Abstand, der „Hidalgo" von Schumann. Aber noch immer hat man sich vor zu realistischer Anschauungsweise zu hüten. Bis zu einem gewissen Grade gilt auchda, was der alte Christian Gottlob Neefe im Vorbericht seiner „Serenaten beym Clavier zu singen" (1777) sagt:

„Ob diese Serenaden gleich im spanischen Gewand und Namen erscheinen, so sollen sie doch nichts mehr und nichts weniger als Lieder seyn, womit sich vielleicht manche empfindende Schöne oder mancher liebende Jüngling beym Klavier wird unterhalten können. Der Dichter kann ja seine Ideen einkleiden wie er will, wenn nur die gewählten Situationen und Empfindungen bey allen Menschen als wahr vorhanden sind. Der Leser oder Sänger dieser Serenaten braucht drum nicht den Mantel anzulegen, und mit der Guitarre unter dem Arm vor die Fenster seiner geliebten Donna zu treten."

Noch unbedingter ist die Entscheidung: Frauenlied — Männerlied, wenn eine aus Roman oder Schauspiel vertraute Gestalt ihre Sprache spricht: „Gretchen am Spinnrad", die Lieder aus „Wilhelm Meister". Dann pflegt auch der Komponist deutlich zu werden. Schumann scheidet den Singpart des Harfners schon durch die Anwendung des Baßschlüssels von dem der Mignonlieder. Es gibt eine Suggestion des Titels, der sich weder Komponist noch Hörer entziehen kann. Man denke an Titel wie „Mädchenlied" (Brahms), „Greisengesang", „Prometheus" (beide von Schubert, dem Autograph nach, als Baßlieder konzipiert), ferner, auf zyklischem Gebiet, „Frauenliebe und Leben". Diese Liederreihe ist in ihrer dichterischen wie musikalischen Ausdrucksweise durchaus an das Gefühlsleben der deutschen Frau der biedermeier-romantischen Zeit gebunden. Wir möchten womöglich eine auch äußerlich stilverwandte Erscheinung vor uns sehen, soll dieser musikalische Zyklus im Konzert noch überzeugend wirken. Für die Frage des Liederzyklus im allgemeinen ist damit aber wenig Entscheidendes gesagt.

Beim Zyklus durchwandern wir ja in der Tat Stufen einer äußeren und inneren Handlung, die monodramatisch auf eine Hauptperson bezogen ist. Die Ichform der Gedichte gibt von vornherein die monozentrische Richtung an. Hier wäre also doch eine bestimmte Forderung gegeben? Für den schwärmenden Dichter der „Dichterliebe", für den weltmüden Wanderer der „Winterreise", für den Müllerburschen der „Müllerlieder" käme nur ein männlicher Interpret in Betracht? Die Elena Gerhardt, Therese Behr usw. wären im Unrecht? Der Fall läge so einfach wie bei der „Frauenliebe"? Jedoch, da durchkreuzt ersichtlich ein naturalistischer Nebengedanke die Liedauffassung des modernen Hörers. Die quasi-dramatische Herausstellung durch den ordengeschmückten konzertierenden Bühnensänger, die gerade Schubert am wenigsten verträgt, hat verwirrend gewirkt. Es wird zu stark nach Loewe und Wagner hinübergeschielt. Es fehlte

dann nur noch die Forderung des echten Kostüms für die Müllerlieder (wie sie bei der konzertmäßigen Wiedergabe von Rokokomusik neuerdings erfüllt worden ist). Aber ein peinlicher Rest bliebe ohnehin. Was wird aus der kurzen Schlußpointe in Nr. 10, dem schnippischen „Ade, ich geh' nach Haus" der schönen Müllerin, was vollends aus dem einzigartigen Epilog nach dem Tode des Müllers (Des Baches Wiegenlied)? Die Konsequenz solcher Einstellung wäre die Wiedergabe mit gesanglichen Hilfskräften, ein ästhetischer faux pas, wie er sich gelegentlcih bei Loewe findet. Gerade die Entstehungsgeschichte der Müllerlieder führt uns mitten hinein in diese Frage. Mit jenen Forderungen, ja schon mit einer äußerlich-dramatischen Auffassung der Gestalt des Müllers als der Zentralpersönlichkeit einer Handlung, würden wir den Absichten Schuberts Gewalt antun, würden wir den Müllerschen Liederkreis dorthin zurückzwingen, von wo er eben durch Schubert gelöst worden ist, nämlich in den Bereich des primitiv-theatralischen, gesellschaftlichen Liederspiels mit verteilten Rollen. Wenn in manchen Abschnitten die Oktavlage von Begleitungsfiguren etwa auf die Männerstimme als bevorzugten Singpart schließen läßt, so hängt das mit den oben gezeichneten Grundlagen des Schubertschen Schaffens zusammen. Es zeigt aber keinen eindeutigen Aufführungswillen für das Ganze an. Im Vergleich zu den allgemeinen geistigen und künstlerischen Darstellungsforderungen der Müllerlieder ist die Frage, ob dieser Zyklus von einer Frauen- oder Männerstimme gesungen wird, von untergeordneter Bedeutung. Eine zu auffallende „Porträtähnlichkeit" mit einem Müllerburschen (weniger mit einer „schönen Müllerin"!), könnte der Reinheit der künstlerischen Wirkung sogar abträglich sein. Unlogisch ist es auch, einzelne altbekannte Stücke, aus dem Zusammenhang gerissen, unbesehen von einer Sängerin entgegenzunehmen, den Zyklus im ganzen ihr aber zu verweigern, wie es gerade bei den Müllerliedern immer noch und immer wieder geschieht. Sehr bezeichnend ist die Tatsache, auf die Friedländer im Vorwort seiner Schubert-Ausgabe hinweist, übrigens ohne dabei irgendwie an unsere Frage zu rühren: Der Sohn des Dichters dieser Lieder, der berühmte Oxforder Sanskritist Max Müller, fand die vollkommenste Interpretation der Müllerlieder in der Wiedergabe durch eine Frau, Jenny Lind.

Die Gegensatzstellung: Männerlied — Frauenlied, auf die der wägende Künstler immer wieder stößt, ist als Problem nicht hinwegzustreiten. Über einzelne extreme Fälle wird es in der Praxis, das nötige Taktgefühl vorausgesetzt, keine Unklarheiten geben. Anderwärts, und das sehr häufig, muß die Betrachtung ohne bindenden Spruch enden. Fast niemals aber liegt das entscheidende Kriterium, dem oberflächlichen Sprachgebrauch gemäß, im bloßen Textwort des Gedichts. Im Notenbild selbst, mit Einschluß des Begleitparts, ist die höchste Instanz zu erkennen.

Mozarts große sinfonische Trilogie

Von Ernst Lewicki, Dresden

In meinem Aufsatz vom Oktober 1914 (3. Mozart-Heft der „Musik") habe ich an Hand charakteristischer Stellen aus den oft so erschütternden Puchberg-Briefen Mozarts Lebenslage zur Zeit der Niederschrift seiner drei größten Sinfonien (Es, g, C) während der Sommermonate 1788[1]) näher beleuchtet und darzutun versucht, daß die damaligen Lebensumstände des Meisters auf den Charakter dieser Meisterwerke nicht ohne Einfluß gewesen sein können. Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß das Ganze sich als eine groß angelegte sinfonisch-lyrische Trilogie darstellt, wie sie m. W. in der klassischen Sinfonik nicht zum zweiten Male vorkommt.

Zunächst einige äußere Merkmale: 1. Die zuerst niedergeschriebene Es-Dur-Sinfonie (K. V. 543) beginnt mit einer längeren Adagio-Einleitung, die gleichsam das mächtige Eingangstor zum ganzen Bau bildet. Die beiden andern Sinfonien haben keine Einleitungen. 2. Der Schlußsatz der ersten (Es-Dur) bricht jäh und unvermittelt mit einem Fetzen des so fröhlichen Hauptthemas ab, der zweimal von allen Melodieinstrumenten gebracht wird, ohne daß etwa noch ein abschließender Akkord folgt. 3. Die zweite Sinfonie in Mozarts tragischer Tonart (g) beginnt sofort mit dem so unsäglich klagenden Allegrothema und schließt im letzten Satz mit zwei Akkordschlägen ebenfalls kurz und ohne Aufhellung nach Dur, was bei Mozart in mehrsätzigen Werken nur ganz selten vorkommt. Dagegen bringt das fugierte Finale der dritten (Jupiter-)Sinfonie in der Siegestonart (C) einen sieben Takte langen Fanfarenschluß der Trompeten und Pauken, eine Schlußlänge, wie sie bei Mozarts übrigen Sinfonien nicht zu finden ist. Wir sehen hier also schon rein äußerlich einen eigentümlichen Zusammenhang im ganzen Aufbau und wollen nun versuchen, auch inhaltlich einen solchen aufzuzeigen.

Die Es-Dur-Sinfonie, die Hermann Kretzschmar Mozarts „Eroica" genannt hat — eine andere Bezeichnung „Schwanengesang" ist gänzlich verfehlt — stellt gleichsam den Aufstieg zum Leben und die glückliche Betätigung dieses Lebens in der Vollkraft, also im Lebenssommer dar. Die majestätische Einleitung kann einem prächtigen Sonnenaufgang verglichen werden, das folgende „Allegro" dem hellen Tage mit seinem geschäftigen Treiben. Der merkwürdige, chromatisch herabschleichende Gang, vom Baß nachgeahmt, gegen Schluß der Einleitung zieht sich wie ein fahler Nebelstreifen vor das Himmelsgestirn, als sollte schon hier angedeutet werden, daß im Kommenden nicht eitel Glück und Freude, sondern auch tiefe Schatten zu erwarten sind. Aus ihm schält sich gleichsam das diatonische, sonnige Hauptthema des Allegro heraus, die Nebel sind verschwunden. Im As-Dur-Andante malt sich sommerliche Abendruhe äußerlich wie innerlich. Aber auch in diesem wundervollen Idyll mit seinen kanonischen Rundgesängen der Holzbläser treten uns zwei Verzweiflungsausbrüche (die Minorestellen) entgegen, wie sie auch im Andante der Jupiter-Sinfonie nochmals ähnlich wiederkehren, dort gleichsam als Nachklang zu dem, was uns im Mittelstück der Trilogie (g-moll) so eindringlich begegnet. Die beiden auf das Andante folgende Sätze der Es-Dur-Sinfonie aber lassen das fröhliche Beisammensein froher Menschen aus Stadt und Land bei Spiel und Tanz anschaulich vor uns erstehen, bis der schon erwähnte abgerissene Schluß des Finale uns zu verstehen gibt, daß dieses Treiben plötzlich abgebrochen und von etwas ganz anderem abgelöst werden soll. Es beginnt die g-moll-Sinfonie mit ihren

[1]) In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (seit 9. Febr. 1784) hat Mozart die Sinfonien unter dem 26. Juni (Es), 25. Juli (g) und 10. August (C) als vollendet eingetragen.

Klagen und inneren Kämpfen, die eine gequälte Seele mit den Mißhelligkeiten und Widrigkeiten des Lebens zu bestehen hat (erster und letzter Satz, sowie Menuett-Hauptsatz), während das Andante Trost spenden will und das G-Dur-Trio des Menuetts die Seligkeit und Unschuld der glücklichen Jugend wie ein holdes Traumbild vor uns hinzaubert. Auch hier treten im Andante-Satz zu Beginn des zweiten Teiles tiefdunkle Schatten auf, die das so tröstliche Hauptthema vorübergehend zu unterdrücken versuchen.

Im Finale mit seiner wildbewegten, polytonalen, um nicht zu sagen „atonalen“ Durchführung kommt es aber, wie schon oben gesagt, zu keiner Aufklärung; in Unruhe und Erregtheit geht der Satz zu Ende. Das energische Aufbäumen gegen das widrige Geschick kommt besonders auch in dem wie mit Frakturschrift geschriebenen Menuett zum kräftigsten Ausdruck.

Die Überwindung allen Jammers und den geistigen und seelischen Triumph über die Mißhelligkeiten des Lebens bringt nun der Schlußteil der Trilogie, die C-Dur-(Jupiter-) Sinfonie überzeugend zum Ausdruck. Ihr weltberühmter Schlußsatz zeigt den Sieg des Geistes über die Materie, wo bei selbstgewählten Fesseln (Quintupel-Fuge der „Coda“) die größten Schwierigkeiten des Satzbaues und der Stimmführung gleichsam spielend überwunden werden und der unbefangene Zuhörer sich wie in eine von aller Erdenschwere befreite Höhenwelt erhoben fühlt, ohne die Riesenkunst, die hier aufgewendet wird, als solche besonders zu empfinden. Glänzende Siegesfanfaren beschließen den Satz. Dieser unerhört großartige Schlußsatz bildet also den Abschluß nicht nur der Trilogie, sondern des ganzen Sinfonieschaffens Mozarts. Eine vollständige Sinfonie hat er danach nicht mehr geschrieben, nur in der Zauberflötenouvertüre wird uns nochmals ein orchestraler Wunderbau vorgeführt, wie er auf dem Gebiet der Ouvertüre vorher nicht da war. Die Aufführung der sinfonischen Trilogie an einem Abend hat meines Wissens bisher nur einmal stattgefunden, nämlich am 12. März 1924 beim 16. der Mozarts Schaffen gewidmeten Kunsterziehungsabende im König-Georg-Gymnasium zu Dresden unter Hermann Kutzschbach, mit dem ich über den Gegenstand gelegentlich gesprochen hatte. Ein Zeitungsbericht sagt darüber: „Es war ein großes Erlebnis, die Sinfonien in diesem Zusammenhang neu zu hören, vor allem gewann die in g-moll in dieser Zusammenstellung eine ganz neue Bedeutung.“ Daß aber die Auffassung, wie ich sie hier zum Ausdruck gebracht habe, nicht ganz neu ist, habe ich nachträglich ersehen aus dem mir zu Weihnachten 1926 von Freundeshand geschenkten Buche „Allgemeine Geschichte der Musik“ von Dr. Joseph Schlüter (1833—87), erschienen 1863 bei Wilhelm Engelmann in Leipzig. Dort lesen wir auf S. 106 u. a.: „Offenbar stehen die drei herrlichen Werke, wie sie so kurz hintereinander in immer steigender Begeisterung geschaffen wurden, in einem tief inneren Zusammenhang, sie bilden als Ganzes gedacht eine großartige trilogische Komposition, die in ihrem genetischen Zusammenhang zu hören, einen unendlich tiefen Genuß gewähren würde.“ Diese Äußerung aus früherer Zeit bestätigt meine selbständig ausgesprochene Anschauung aufs glücklichste und veranlaßte mich, erneut auf diesen bisher wenig beachteten Zusammenhang hinzuweisen, der uns Mozarts sinfonisches Dreigestirn gewissermaßen als seine „Trilogie eines Heldenlebens“ erscheinen läßt. Ebensowenig aber, wie nun Schillers Wallenstein-Trilogie jedesmal im Zusammenhang (an zwei Abenden) aufgeführt wird, braucht man die sinfonische Trilogie immer vollständig, d. h. alle drei Werke an einem Abend vorzuführen[1]). Doch ist es für die Zuhörer zweifellos von Nutzen und gewährt bedeutend vertieftere Eindrücke, wenn sie sich bei der Einzelaufführung eines jeden der drei Werke des hier geschilderten Zusammenhanges bewußt sind.

[1]) Soll es geschehen, dann rate ich, die Es-dur und g-moll ohne Unterbrechung zu geben, vor der Jupiter-Sinfonie aber eine kurze Pause eintreten zu lassen.

Die musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend

(Ihre Geschichte, Bedeutung und Aufgaben)

Von Wilhelm Twittenhoff jun., Werdohl

(Schluß)

Der Weg der letzten Jahre führte immer entschiedener zur Bevorzugung des a cappella-Gesanges. Daß man vor allem die Chorliteratur der vorbachschen Zeit berücksichtigte, entspricht durchaus der geistigen Grundeinstellung der Jugendbewegung. Ganz abgesehen davon, daß die nachbachsche Zeit verhältnismäßig wenig Stoff für a cappella-Gesang gebracht hat, so konnten natürlicherweise die Früchte einer immer subjektiveren Romantik dem Willen einer Bewegung nicht entsprechen, die doch im wesentlichen auf Halmscher Musikbetrachtung fußte. Man hatte auch inzwischen erkannt, wie mehr als das mehr oder weniger romantische „Erleben" die gemeinsame Arbeit den Weg zum höchsten Ideal der Jugendbewegung bildete: zur Gemeinschaft. Dieses Wort: „der Wille zur Gemeinschaft" ist allgemach aus einem Notschrei zur Phrase geworden; auf allen möglichen Gebieten erstrebt man die Gemeinschaft als Mittel gegen die herrschende Zersplitterung. Es wird noch im letzten Teil der vorliegenden Arbeit davon die Rede sein. Aber sicher ist, daß diesen Willen zur Gemeinschaft wenigstens bis zu einem gewissen Grade in die Tat umzusetzen eigentlich nur der Jugendbewegung gelungen ist. Es würde hier zu weit führen, diese Behauptung näher zu belegen. Schon eine Durchsicht der in Frage kommenden musikalischen Verlagsveröffentlichungen (Georg Kallmeyer-Verlag und Bärenreiter-Verlag) zeigt mit aller Deutlichkeit, wie die Jugend Werke verlangte, die anders als in demütiger Unterordnung unter ein Ganzes einfach nicht aufgeführt werden konnten. Man mag entgegenhalten, das sei doch bei jeder Oper und bei jedem Chorwerk der Fall. Aber doch wird man einen prinzipiellen Unterschied zugeben müssen: Bei den Meisterwerken der niederländischen Schule oder etwa bei einer Messe von Palestrina in Kanonform gibt es keine über- und untergeordneten Stimmen oder doch nur in ganz verschwindendem Maße. Dieser Umstand und der oft geradezu kultische Charakter der Werke machte sie der Jugend heilig und lieb. Dies gilt nicht nur von den Werken jener vorklassischen Meister, die ja zumeist in engster Verbindung mit einer geschlossenen Gemeinschaft, sei es ein Kirchenchor, sei es ein Freundeskreis, standen und auch ohnedies dem Kollektivgefühl ihrer Zeit den treffendsten Ausdruck gaben, — nein, auch die Neuerscheinungen zeigten diesen Zug zur Gemeinschaftsmusik, zur kultischen Musik.

Oft hat man der Jugendbewegung diese einseitige Pflege nur polyphoner Musik zum Vorwurf gemacht. Aber ist es nach der vorgeschilderten Entwicklung anders denkbar? Wie könnte eine nur homophone Musik mit ihrer Bevorzugung und unter Umständen genialen Führung einer herrschenden Melodie, die aber gestützt wird von einer Reihe höchst nebensächlicher (wenigstens in bezug auf eigenmelodische Stimmführung) Tonreihen, Menschen zum gemeinsamen Musikerleben und -verstehen bringen? Und vermöchte sie es auch, etwa durch ergreifende Wirkung der Harmonien, so wird sie doch nie der Weg sein können zum höchsten Gipfel musikalischer Bildung, wie wir ihn in dem Verständnis Bachscher Kunst erblicken. Ein weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu, der diese fast einseitige Bevorzugung der vorbachschen Musik erklären könnte: Die Musik dieser Zeit zeichnet sich zumeist aus durch eine wunderbare Klarheit und eine gewisse Bejahung des Bestehenden, die getragen ist von einer oft innigen Verbundenheit mit Religion und Glauben, ebenderselben Glaubensverbundenheit, die in Bachs Passionen ihren

erhabensten Ausdruck gefunden hat. Demgegenüber kamen in der späteren Musik immer mehr weltschmerzlerische, resignierende oder leidenschaftlich aufbegehrende Gefühle zum Ausdruck. Es war Musik, hinter der ein Menschenherz mit all seinem Kämpfen und Ringen stand, eine Musik, die aufwühlte und anfeuerte, entzückte und beruhigte, aber es war auch eine Musik, die in unaufhaltsamer Zersetzung zu der alles ironisierenden Kunst der jüngsten Vergangenheit führte.

Dieser summarische Querschnitt der allgemeinen Musikentwicklung mag manchen Widerspruch erregen, aber mit dem Hinweis auf selbstverständlich bestehende Ausnahmen läßt er sich schwerlich widerlegen. Auch von dieser Seite aus betrachtet erscheint die Bevorzugung der vorklassischen Musik bei einer Jugend durchaus natürlich, deren Sehnsucht über alle zersetzenden Zeitströmungen nach einer geschlossenen und klaren Weltsanchauung ging.

Auch in der Auswahl der Instrumente und der dafür benutzten Literatur zeigte sich der die Bewegung kennzeichnende Zug zum gemeinsamen Musizieren. Werke für Streich- und Blasinstrumente wurden neu herausgegeben (beispielsweise Suiten von Schein, Purcell, Telemann usw.). Die Teilnahme der Instrumente an der alten Chormusik, die ja oft die Möglichkeit ihrer Mitbenutzung ausdrücklich betonte („di sonare e cantare"), wurde aus einer zumeist begleitenden zu einer tätig mitwirkenden. Um Jöde scharte sich ein ganzer Arbeitskreis von Führern, die einerseits die Verbindung mit der Fachmusik und der Schulmusik herstellen bzw. aufrecht erhalten, andererseits die Durchdringung des musikalischen Lebens in den verschiedensten Bünden mit der Musikarbeit der Musikantengilden erstreben. Beiden Zwecken dienen die Abhaltung von Führer- und Schulungswochen sowie die Einrichtung von Volksmusikschulen (Hamburg, Charlottenburg usw.). Am Schlusse des historischen Überblicks wäre noch zu bemerken, daß ein anderer Teil der Jugend sich um den Sudetendeutschen Dr. Walter Hensel scharte und den „Finkensteiner Bund" gründete. Der Name ihrer Zeitschrift „Die Singgemeinde" deutet schon an, wie hier die Musik fast noch entschiedener als bei den Musikantengilden zur Gemeinschaft und bündischen Geschlossenheit führen soll. Hensels kritische Volksliedforschungen und -neuausgaben wie auch das Wirken seiner Persönlichkeit unter Mithilfe seiner Frau auf Singewochen und Wandervogeltreffen haben die Pflege des Liedes und die Einrichtung des Wettsingens erheblich veredelt. Als dritter Vorkämpfer für eine neue Musikbewertung, wie sie dem Geiste der Jugendbewegung zu einem großen Teile entspricht, wäre E. Jos. Müller, Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Köln, zu nennen, dessen Zeitschrift „Musik im Leben" den Menschen die vielfach verlorengegangene Verbindung mit edler Musik wiedergeben will.

Schon im Vorhergehenden hatten wir die Beziehungen der musikalischen Jugendbewegung zur Schul- und Fachmusik wie auch zum öffentlichen Musikleben der Gegenwart überhaupt gestreift. Zunächst erscheint es als eine natürliche Folge seiner Einstellung zum allgemeinen Kulturleben, daß der Wandervogel in seiner ersten und zweiten Periode den Besuch von irgendwelchen Konzerten für durchaus zwecklos hielt. Als eingeschworener Gegner aller Konvention neigte er stets dazu, auch das als Konvention zu bezeichnen, was in Wirklichkeit keine zu sein braucht. Und so entging er nicht immer der Gefahr eines gewissen Pharisäertums, das um so komischer wirkte, je mehr er sich selbst als Kämpfer gegen das Pharisäertum des „bürgerlichen Spießers" fühlte. Aber doch entspringt seine Abneigung dem öffentlichen Konzertleben gegenüber einer bestehenden Notlage, die jedem ernsten Fachmusiker schon seit langem viel Kopfzerbrechen macht: Es ist die Kluft zwischen Publikum und Kunstmusik. Jedem tiefer Denkenden

erscheint der bloße Besuch von Konzerten als das denkbar ungünstigste Mittel, um eine innere Verbindung von Mensch und Musik herzustellen. Ganz abgesehen davon, daß der Konzertbesuch für viele unserer Mitmenschen tatsächlich eine Sache der Konvention geworden ist, so bedeutet es eine lächerlich unterschätzende Vorstellung vom wahren Wesen der Musik und andererseits eine unerhörte Anmaßung des eigenen Geistes und Verstandes, durch bloßes, oft nur einmaliges Anhören Wille und Gesetzmäßigkeit erhabener Kunstwerke so zu erkennen, daß die Größe dieser Erkenntnis allen Augenblicksgenuß aufsaugt und dem eigenen Lebensgefühl Kraft und Richtung geben kann. Die Hauptschuld an dieser irrigen Vorstellung trägt allerdings nicht das Publikum, sondern in erster Linie die mangelhafte Musikerziehung und in zweiter Linie die Fachmusik selbst. Die Fachmusik deshalb, weil sie in Konzerten Jahrzehnte hindurch das Äußerlich-artistische, das Virtuos-Technische in einem Maße in den Vordergrund rückte, daß das Publikum den wahren Sinn alles Virtuosentums vergessen mußte. Einen zwar ganz äußerlichen, aber doch treffenden Beleg für diese Behauptung kann man in der Art und Bedeutung der Reklame erblicken, die für Virtuosenkonzerte gemacht wird. Auch das sich immer mehr verbreitende Starunwesen bringt die Gefahr mit sich, das Publikum durch gänzlich außermusikalische Gesichtspunkte zur Kunst anzulocken. Aber auch insofern trägt die Fachmusik die Schuld an der bestehenden Kluft zwischen Kunst und Publikum, als mit der Zeit der Ausdruck des Subjektiv-Gefühlsmäßigem so Selbstzweck der Musik wurde, daß das Publikum Musik nur dann als gut und erhaben empfand, wenn einem dabei „warm ums Herz" wurde. Als wenn einem Menschen ohne tiefste musikalische Vorbildung beim ein- oder zweimaligen Anhören etwa einer Bachschen Fuge irgendwie „warm" werden könnte! Meistens erscheint sie ihm recht langweilig.

Als die Fachmusik diese Mißstände erkannte, fiel sie bekanntlich ins andere Extrem: Die neue Sachlichkeit. Diese aber hat allem Anschein nach nur den winzigsten Bruchteil des Publikums zu überzeugen vermocht. Wenn auch ein Teil der Schaffenden dem Banner „der neuen Sachlichkeit", die sich ja übrigens nicht nur in der Musik kundtut, treu bleibt, so versucht ein anderer durch immer neue Effekte das Publikum für sich zu gewinnen. Und beide können doch nicht verhindern, daß die typische Musik der heutigen Massenpsyche „Jazz" ist! Nicht nur der ausgeprägte Rhythmus der Jazzmusik oder ihre Eigenschaft als Zweckkunst (Tanz) haben ihr den Weg in einem solchen Maße geebnet; indem sie nur kleine, übersichtliche Formen bringt mit oft allerdings trivialer, aber doch einleuchtender Melodiebildung, kommt sie dem Spannungsvermögen eines unerzogenen Musikverständnisses entgegen. Denn das ist ja der eigentliche Grund aller Verständnislosigkeit der Musik gegenüber: wie will man die weitgespannten Bögen einer Beethovenschen oder Brucknerschen Sinfonie oder aber einer Fuge von Bach nur ahnen, wenn man von Organik und Dynamik eines einfachen Volksliedes nicht das Geringste spürt. Man wendet gern ein, das sei Sache der musikalischen Veranlagung, aber wie oft haben wir es erlebt, wie auf Schulungswochen usw. vermeintlich völlig Unmusikalische bei dem Verstehen und Miterleben eines kleinen Liedes eine Ahnung überkam von der Erhabenheit und Größe der Musik überhaupt, wie es ein Anstoß wurde zu neuem, mutigem Ringen um mehr Klarheit in musikalischen Dingen. Und wie würde es erst sein, wenn die Musikerziehung im großen und ganzen diesen Weg, der natürlich etwas mehr als nur Volksliedanalysieren und -singen heißt, ginge. Das Problem der Entfremdung von Publikum und Musik ist nichts anderes als ein Problem der Musikerziehung. Angesichts dieser Sachlage muten die krampfhaften Bemühungen der Fachmusiker, das Publikum auf andere Weise für ihre Kunst zu gewinnen, geradezu grotesk an.

Nach dieser kurzen Abschweifung können wir die eigentliche historische Entwicklung der musikalischen Jugendbewegung kurz so zusammenfassen: Sie ist mehr instinktmäßig als bewußt einen Weg gegangen, der vom romantischen Liederleben und Ablehnen des Konzertbetriebes über innige Beschäftigung mit dem Volkslied vordrang bis zur verpflichtenden Vertiefung in die Musik der vorklassischen und klassischen Epoche. Allerdings wurde die Wegrichtung der letzten Periode weniger vom Willen der ganzen Bewegung, als vom Wirken einzelner Führer bestimmt. Hatte man der musikalischen Jugendbewegung oft den Vorwurf des Dilettantismus gemacht, vor allem von seiten der Fachmusiker, so darf man wohl behaupten, daß dieser sich auf völliger Unkenntnis des gegenwärtigen Standes der Bewegung gründet, mochte er auch in bezug auf frühere Musikpflege berechtigt sein. Allerdings will sie nicht Berufsmusiker heranbilden, — das ist die Aufgabe anderer Einrichtungen und Verbände, — sondern „Dilettanten" im oben ausgeführten Sinne, also solche Dilettanten, die jahrhundertelang den Kern eines ernsten Konzertpublikums gebildet haben.

Größte Bedeutung erlangte der neue Musikwille der Jugend in dem Augenblick, da er sich traf mit den Bestrebungen, unsere Schulmusikerziehung auf eine neue Basis zu stellen, wie es etwa schon durch die Regierungsverfügungen der letzten Jahre geschehen ist. Auch hier ist manche Kritik laut geworden, vielleicht weniger an dem Willen und Ziel, als an den Ausführungsbestimmungen, wie sie in Händen ungeeigneter Lehrkräfte oft mehr Schaden als Nutzen anstiften können. Da ist beispielsweise die Frage der Schulorchester und der darin verwandten Literatur. Jeder echte Musiker wendet sich entschieden dagegen, wenn Sinfonien großer Meister in dürftigen Arrangements von Tertianern und Sekundanern heruntergekratzt werden. Man erzieht damit das direkte Gegenteil von dem was man will, nämlich Ehrfurchtslosigkeit gegenüber der Musik. Der Einwand, es gäbe zu wenig geeignete Literatur, ist leicht zu widerlegen, wenn man auf die Schätze der Vorbachschen Zeit hinweist, die allerdings erst langsam wieder gehoben werden. Daß diese der Geisteshaltung unserer Zeit und damit ihrer Musik nicht entspräche, ist ein ebenso nichtiger Einwand. Die Musik soll in unserem Falle dem Geistesleben der Schüler entsprechen, und das tut die Vorbachsche zweifellos eher, als das eigens für Schul- und Dilettantenorchester geschriebene „Schulwerk": „Das neue Werk" von Paul Hindemith (Verlag Schott-Kallmeyer, 4 Hefte), also ein durchaus zeitgenössisches.

Wir kommen damit zur Beleuchtung einer neuen Wechselbeziehung zwischen musikalischer Jugendbewegung und Fachmusik. Im Vorhergehenden sahen wir, wie der Entwicklung in bezug auf Bewertung der Musik eine solche in der Auswahl des jeweiligen Stoffes entsprach. Dem ersten Wandervogel war die Musik einerseits ein marschförderndes Reizmittel, andererseits gab sie seinen wechselnden Stimmungen den klarsten Ausdruck. Auch während der Volksliedzeit war sie ein mehr oder weniger hoch bewertetes „Genußmittel", und erst die eigentliche „Erneuerungsbewegung" des letzten Jahrzehnts gab der Beschäftigung mit Musik einen höheren, einen letzten Sinn. Man hat die in dieser Zeit vorherrschende Neigung zu Vorbachscher Musik — in völliger Unkenntnis der oben ausgeführten Gründe — als historischen, gegenwartsfremden und romantisierenden Gründen entspringend bezeichnet. Dieser Vorwurf brauchte die musikalische Jugendbewegung deshalb nicht zu stören, da sie ja nichts weniger ist als eine musikalische Sonderrichtung, deshalb auch zunächst keineswegs die Verpflichtung hat, sich mit der Gegenwartsmusik auseinanderzusetzen. Sie nimmt aus den reichen Schätzen der Vergangenheit und Gegenwart das, was ihrer Musikgesinnung, ihrem Musikwillen entspricht. Und wenn plötzlich in den letzten zwei Jahren die musikalische Welt mit einer freund-

schaftlichen Verbindung zwischen zwei so gegensätzlichen Polen wie der musikalischen Jugendbewegung und modernster Musik, an der Spitze Hindemith, überrascht wurde, so entsteht die Gefahr, daß die Jugend durch Kritik solcher, die ihren bisherigen Weg und ihren jetzigen Charakter nicht kennen, in ein durchaus schiefes Licht kommt. Denn uns erscheint auch die Einstellung zur modernen Musik letzten Endes eine Gesinnungsfrage zu sein. Zwar kann die Menge deshalb nicht in engere Berührung mit ihr kommen, weil sie mangels entsprechender Musikerziehung selbst mit der Musik vorhergehender Epochen, die doch irgendwie zur Musik der Gegenwart führt, keine innere Verbindung hat. Aber daß auch hochgebildete Musiker vom Fach die typisch modernen Strömungen in der Musik entschieden ablehnen, kann man nicht mit dem banalen Wort: „Alles schon mal dagewesen" abtun. Es handelt sich ja heute nicht nur um Neuerungen — seien es auch kühne —, sondern um eine Sprengung des jahrhundertelang bestehenden Tonsystems. Aus einer schon lange irgendwie bohrenden Zersetzung entsteht ein immer stärkerer Zerfall. Ebenso wie der Lauf der Technik läßt sich diese Entwicklung sicher nicht aufhalten. Wann die Bestrebungen der ernsten, modernen Musiker, an die Stelle des Zerfallenden Neues zu setzen, von Erfolg gekrönt sein werden, kann zwar keiner voraussehen. Uns scheint aber, als wenn der Jugendbewegung eine Verbindung mit der modernen Fachmusik und seinen Vertretern während dieser Übergangszeit nicht angeraten werden dürfte. Erstaunlich ist dabei vor allem der Umstand, daß gerade Hindemith, dessen frühere Werke doch eine Musikgesinnung zeigen, die nichts mit derjenigen der Jugendbewegung zu tun hat, sich für eine solche Verbindung so einsetzt, während z. B. die Annäherung an Kaminski, der gesinnungsgemäß der Jugend sicher bedeutend näher steht, völlig fruchtlos blieb und — was noch erstaunlicher ist —, auch August Halm nicht das für die neue Jugend zu sein scheint, was man in den Übergangsjahren vermutete und hoffte. Jedenfalls bedarf es dieser ganzen Sachlage gegenüber vielleicht eines weiteren Abstandes, um sie genügend würdigen zu können. Vielleicht wird auch die weitere Entwicklung vieles noch in den Anfängen Stehende klären.

Natürlich lassen sich die Verdienste und Erfolge einer „Bewegung" nie so zusammenfassen wie die eines „Verbandes" mit klar formulierten Zielen und Bestrebungen. Sicherlich darf man die Einrichtung der Volksmusikschulen, die Förderung durch weitsichtige Behörden, die stetig wachsende Ausbreitung als Erfolge bezeichnen; auch die Erscheinung, daß der musikalische Teil von 28 Bundeszeitschriften verschiedenster Einstellung von Mitgliedern des Jödekreises geleitet wird, zeugt von einem erfreulichen Wachstum der Bewegung. Die innige Verbindung mit der Schulmusik wurde bereits erwähnt. Eine vor allem durch die Eröffnung der Volksmusikschulen entstandene Spannung zwischen Privatmusiklehrerschaft und Jugendmusikbewegung löste in günstiger Weise eine Vereinbarung zwischen dem „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V." und den Leitern der Volksmusikschulen. So darf man wohl behaupten, daß die musikalische „Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend" trotz der kurzen Zeit ihres Bestehens ein wichtiger Faktor im öffentlichen Musikleben zu werden beginnt. Dem widerspricht auch nicht die Beobachtung, daß sie in den offiziellen Musikzeitschriften selten zu Worte kommt. Ihr Tätigkeitsfeld liegt eben auf einem ganz anderen Gebiete als dem des Konzertlebens usw., auf einem Gebiete, wo die allmächtige Reklame und Propaganda den ruhigen Fluß einer Entwicklung kaum beeinflussen können und das doch für eine allgemeine Musikkultur von so weittragender Bedeutung ist.

Ob es ihr gelingen wird, im Verein mit einer neuen Schulmusikerziehung die so notwendige Vertiefung unseres Musiklebens herbeizuführen, erscheint angesichts der Zeit-

lage mehr als fraglich. Es ist dies nicht eine nur musikalische oder musikerzieherische Frage, ihre Lösung hängt vielmehr von dem allgemeinen Zeitgeist, der allgemeinen Einstellung zu geistigen Werten ab. Wohl der Jugend, die ungeachtet aller Schwierigkeiten aus dem Glauben an den endlichen Erfolg ihrer Bestrebungen immer neuen Mut zu ziehen vermag zu weiterer Arbeit.

Johann Strauß und Brahms

Von Alfred Weidemann, Berlin

Wie sehr Brahms die Musik Johann Strauß' liebte, ist allbekannt. Der schwerblütige Norddeutsche fühlte sich von den heiteren, südlich beschwingten Klängen des seinem Wesen so entgegengesetzten Walzerkönigs angezogen. Es ist bekannt, daß beide Künstler auch persönlich befreundet waren und Brahms häufig Strauß besuchte, ebenso auch, daß Brahms einmal auf einen Fächer von Strauß' Stieftochter den Anfang des Donauwalzers schrieb und darunter setzte: „Leider nicht von Johannes Brahms". Wenig bekannt ist jedoch, wie Johann Strauß über die Kunst seines Freundes Brahms dachte. Sein Biograph sagt, daß er Brahms als eine „große, schwer verständliche, aber allgemein beglaubigte Autorität" und mit vielem Respekt betrachtete und daß er von Brahms' Werken nur dem „Deutschen Requiem" nähergekommen sei. Er ehrte den nordischen Meister auch durch die Widmung eines seiner Werke, des Walzers „Seid umschlungen, Millionen", der zu seinen interessantesten und wertvollsten Walzerkompositionen gehört. Wie Strauß jedoch in seinem Inneren über Brahms als Komponisten urteilte, war niemanden bisher bekannt, der Schöpfer der „Fledermaus" hat sich nie darüber persönlich ausgesprochen. Jetzt nunmehr erhalten wir hierüber Aufschluß, und zwar durch ein Schreiben Strauß' an seinen Bruder Eduard, das in der im vergangenen Jahre unter dem Titel „Johann Strauß schreibt Briefe" erschienenen Briefsammlung des Meisters enthalten ist. Der Walzerkönig schreibt in diesem Briefe:

> „Lieber Eduard!
>
> Danke Dir für die gesandten Feuilletons. Das eine von Ludwig wurde mir vor wenigen Tagen von einem deutschen Verfasser zugeschickt. Das zweite des russischen Componisten T... (Tschaikowsky) ist deshalb sehr interessant, weil noch keiner ein so vortreffliches geistiges Porträt von Brahms als Componist geliefert hat... Mit herzl. Gruß von Adele und Alice
>
> Dein Jean."

Das in diesem Brief erwähnte Feuilleton Tschaikowskys über Brahms findet sich in Tschaikowskys „Erinnerungen an Leipzig, Hamburg und Berlin". Der russische Meister lernte Brahms als Mensch und Künstler in Leipzig näher kennen und schreibt ausführlich über diese Bekanntschaft. Die charakteristischen Sätze Tschaikowskys über den Komponisten Brahms, auf die Strauß in seinem Briefe anspielt, lauten folgendermaßen:

> „Brahms bewegte sich äußerst einfach und ungeniert, ohne allen Hochmut, und die wenigen Stunden, die ich in seiner Gesellschaft verbringen durfte, haben mir eine sehr angenehme Erinnerung hinterlassen. Zu meinem Bedauern muß ich gestehen, daß trotz unseres ziemlich langen beiderseitigen Aufenthaltes in Leipzig es mir nicht gelang, dem gefeierten Meister der zeitgenössischen deutschen Musik näherzutreten. Der Grund hierfür ist folgender: Wie alle meine musikalischen Freunde in Rußland schätze ich Brahms als ehrlichen, überzeugungstreuen und energischen Musiker, aber trotz allen guten Willens kann ich seine Musik nicht lieben... In der Musik dieses Meisters liegt für das russische Herz etwas Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abstoßendes, von unserem Standpunkte aus fehlt Brahms jede melodische Erfindung. Der musikalische Gedanke wird bei ihm nie ganz ausgesprochen; kaum ist eine melodische Phrase angedeutet so wird sie schon von aller-

hand melodischen Modulationen überwuchert, als ob der Komponist sich eigens zur Aufgabe gemacht hätte, unverständlich und tief zu sein; er irritiert geradezu unser musikalisches Gefühl, indem er dessen Bedürfnis nicht befriedigt und sich scheut, in dem Ton mit uns zu reden, der zu Herzen geht. Wenn man ihn hört, fragt man sich: „Ist Brahms in der Tat tief, oder kokettiert er nur mit der Tiefe seiner musikalischen Erfindung, um die äußerste Armut der Phantasie zu maskieren?", und es dürfte schwer halten, diese Frage definitiv zu entscheiden. Niemand wird beim Anhören einer Komposition von Brahms sagen, daß es schwache und unbedeutende Musik sei, sein Stil ist immer erhaben, und niemals wird er, wie andere zeitgenössische Komponisten, zu groben äußeren Effekten seine Zuflucht nehmen, er versucht auch nicht durch irgendwelche glänzende, orchestrale Kombinationen den Zuhörer in Erstaunen zu setzen, auch Brutalität oder Unselbständigkeit kann man ihm nicht vorwerfen. Alles ist ernst, gediegen, dem Anschein nach sogar selbständig, aber in allem fehlt die Hauptsache — die Schönheit ...!

Das ist mein Glaubensbekenntnis über Brahms' Schöpfungen. Soviel ich weiß, stehen alle russischen Musiker und das gesamte musikliebende russische Publikum ihm ebenso gegenüber. Als ich vor Jahren einmal Hans v. Bülow gegenüber ganz offen meine Meinung über Brahms äußerte, sagte er mir: „Warten Sie nur, es wird schon eine Zeit kommen, wo sich auch Ihnen Brahms' Tiefe und Schönheit eröffnen wird; gleich Ihnen habe ich ihn lange nicht verstanden, aber allmählich bin ich der Offenbarung seines Genius würdig geworden, und so wird es auch Ihnen ergehen." Ich wartete — aber die Offenbarung wollte nicht kommen; ich kann nur wiederholen, ich achte in Brahms die künstlerische Persönlichkeit aufs höchste, ich beuge mich vor der keuschen Reinheit seines Stils und freue mich seiner Festigkeit gegenüber den triumphierenden Anhängern von Wagner und Liszt — aber ich liebe seine Musik nicht."

Dies also war die wahre Meinung des Schöpfers des Donauwalzers über den Meister des deutschen Requiems. Die Kunst des Hamburger Meisters war dem frohen, südlichen Empfinden Strauß' zu wenig wesensverwandt.

Zu Rossinis Gedächtnis

(† am 13. November 1868)

Von Artur Neisser

„Dichter schreiben für die Ewigkeit, Komponisten höchstens für eine Generation"; in diesen sicherlich sehr anfechtbaren Worten zeigt sich, daß Rossini wohl schon frühzeitig vorausgeahnt hat, wie wenig von seinem ungeheuer reichen Lebenswerk auf die Nachwelt kommen werde. Ja, der unendlich lebenskluge Künstler hat sich mit einem, gerade zu seiner Zeit noch sehr seltenen Freimut deutlich über die Vergänglichkeit des Ruhmes wie folgt geäußert: „Ruhm ist nur ein flüchtiger Rauch, das einzig Reelle ist Geld, Geld und noch einmal Geld! Ich konjugiere täglich das Wort: ‚ich spare, du sparst usw.' ..." Nicht ohne guten Grund setze ich diese Selbstbekenntnisse des Meisters des „Barbier von Sevilla" an die Spitze einer dem Andenken eines höchst sympatischen und gerade bei uns lange nicht genug geschätzten Künstlermenschen gewidmeten Studie. Denn seit ich in dem seltsam wenig besuchten und doch inhaltsreichen Theatermuseum im Gebäude der Mailänder „Scala" tief in die sehr sarkastisch lächelnden Augen eines seiner besten zeitgenössischen Bildnisse aus mittlerer Zeit geschaut und seit ich dann in diesem Frühjahr in der Pariser Opernbibliothek seine interessanten Briefe gelesen habe, — seitdem weiß ich, daß nichts weniger im Sinne des großen Musikers wäre, als eine hochpathetische „Ehrenrettung". Dazu war Rossini ein viel zu humorvoll überlegener, viel zu philosophisch veranlagter Kopf, der schon ganz frühzeitig den Kampf ums Dasein kennengelernt und gerade dadurch sich jene Menschenkenntnis und innere Überlegenheit angeeignet hat, die dann seinen Charakter so seltsam komplizieren sollte.

Wie uns einer seiner ersten Biographen, Silvestri, erzählt, war schon seine Geburt fast der Stoff zu einer komischen Oper: ließ sich doch der Vater Giuseppe Rossini, ein ehrsamer Wandermusikant und Hornist, da er das Wehgeschrei der gebärenden Frau nicht mit anhören konnte, dazu hinreißen, in die Kirche zu eilen und die Statuen der zwölf Apostel, eine nach der anderen, mit seinem Stock zu bearbeiten. Zum Glück hatte, gerade als er bei der Statue des heil. Jakobus angelangt war, auch der Kleine schon das Licht der Welt in dem damals kleinen Städtchen Pesaro (am 29. Februar) im Jahre 1792 erblickt. Die Mutter war ihres Zeichens Sängerin mit kleiner Stimme, aber von desto berückenderem Äußern; wissen wir doch, daß ihr schöner Sohn und unverbesserlicher Don Juan ihr einmal selbst eine Art Liebeserklärung gemacht hat ... Schon als Knabe mußte der kleine Giacomo in den Kirchen der Heimatstadt singen, um zum Lebensunterhalt der Seinen beizutragen, als die Mutter plötzlich die Stimme verloren hatte. Seine eigentliche musikalische Erziehung genoß er erst, nachdem die Eltern nach Bologna übersiedelt waren, an dem berühmten Liceo musicale unter anderen bei dem ausgezeichneten Theoretiker Padre Mattei. Frühzeitig lernte er verschiedene Instrumente spielen, sowohl Trompete wie Geige, die er besonders gut gespielt haben soll, daneben auch Klavier. Seine erste eigentliche Oper „Cambiale di matrimonio" komponierte er mit 18 Jahren, und er vermeldete den großen Erfolg seiner Mutter, die er auf der Adresse bereits als „Mutter des berühmten Maestro in Bologna" zu bezeichnen wagte; man schließe jedoch aus dieser harmlosen Jugendeitelkeit nicht vorschnell auf seinen Charakter: wenn er auch frühzeitig sehr wohl wußte, was er konnte, so hatte er doch anderseits viel zu viel künstlerischen Ehrgeiz, um nicht unendlich fleißig weiter an sich zu arbeiten.

Ohne hier in eine alle Einzelheiten berührende Biographie des Meisters eingehen zu können, muß gerade von einer so lebenshungrigen Persönlichkeit das Menschlich-allzu-Menschliche mindestens ebenso eifrig studiert werden, wie das Künstlerische. Das ist es auch, was alle seine Biographen schon bei seinen Lebzeiten fast mit magischer Gewalt angezogen hat und was dann zur Folge hatte, daß sich wohl um überhaupt keinen anderen Großmeister der Tonkunst ein dichterer Ring von Anekdoten geschlossen hat. Kann doch selbst sein so streng sachlicher französischer Biograph Artur Pougin nicht umhin, immer wieder abzuschweifen und den Wert dieser mehr oder weniger verbürgten Anekdoten zu untersuchen. Ein Leben, das, wie Rossinis, sich eigentlich nur in zwei Jahrzehnten fast rauschartig vollendet hat, ein Künstlerdasein, das sich dann noch volle vier Jahrzehnte hindurch inmitten der damaligen europäischen Musikhauptstadt Paris fast lediglich als das eines Ausruhenden und Verzichtenden runden durfte, ein Leben ferner, das eigentlich fast bis in die letzten Lebensjahre hinein von einem stets heiter lächelnden Glücksstern beschienen war (bis dann freilich die allerletzten Jahre auch diesem Menschenkinde eine gewisse Nemesis in Gestalt schwerer Verdauungskrankheit als Strafe für seine sprichwörtliche Eßlust eintragen sollte!) — ein solches gottbegnadetes Künstlerdasein mußte schon als solches gerade seinen heiteren Werken die Unsterblichkeit sichern. Wenig bekannt dürfte es sein, daß es sich Rossini, der gerade vor den deutschen Klassikern die tiefste Ehrfurcht empfunden und in diesem Sinne noch als alter Mann dem ihn in Paris besuchenden Richard Wagner gegenüber kein Hehl gemacht hat, — daß es sich unser Meister während seines Aufenthaltes in Wien nicht nehmen ließ, Beethoven zu besuchen und keine Schwierigkeiten zu scheuen, um wenigstens kurze Minuten dem Genius ins Antlitz zu schauen. Man vergesse auch ja nicht, daß Rossini zu den Subskribenten der großen Bach-Ausgabe gehörte! Mit den Worten: „Ah! Sie sind der Schöpfer des ‚Barbier von Sevilla'!" empfing ihn Beethoven und ermahnte ihn dann, weiter auf dieser Bahn der Komischen Oper fortzuschreiten. Dabei hatte Rossini damals, im Jahre 1822, als er am dortigen Kärnthnertortheater (am 13. April) seine Oper „Zelmira" aufführen ließ, schon eine Reihe auch tragischer Werke vollendet und deren Partituren auch an Beethoven zur Einsicht geschickt. Beethoven schien jedoch von deren Wert nicht übermäßig entzückt zu sein, denn immer wieder rief er Rossini zu: „Machen Sie nur weiter ‚Barbiere'!" Unwiderstehlich müssen wir im Anschluß an diesen Besuch erwähnen, wie tiefst erschüttert Rossini durch diesen Besuch wurde, wie der Gedanke an den damals schon völlig tauben und auch fast erblindeten Meister unseren edlen Künstler auch noch am Abend nicht in Ruhe lassen

mochte, da er im hochadligen Kreise gefeiert wurde und nun die Rede auf Beethovens unseligen Zustand brachte und anregte, für ihn eine Sammlung zu veranstalten ...

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes weit überschreiten, wollte ich hier auch nur andeutungsweise von seinen Begegnungen mit anderen Großmeistern seiner Zeit nicht etwa Anekdoten, sondern fest überlieferte Tatsachen aufzählen. Begnügen wir uns mit der für unseren Künstler ungemein typischen Entstehungsgeschichte seines „Barbier", der ja dem vierundzwanzigjährigen Jüngling bereits den Weltruhm eingetragen hatte, wenn auch die eigentliche Uraufführung, am 5. Februar 1816 im Argentinotheater zu Rom, „Dank" den wilden Intriguen der Paisiello-Anhänger ein ausgesprochenes Fiasco brachte (eine Tatsache, die wir ja in der Musikgeschichte in ähnlicher Form immer wieder erleben, man denke an die Piccinisten und Gluckisten oder an die glatte Ablehnung von Bizets „Carmen" bei der Premiere! Übrigens hat Rossini auch diesem künftigen Meister ohne Zögern noch wenige Jahre vor seinem Tode laut einer Briefstelle ein warmes Empfehlungsschreiben verschafft!) Rossini hatte dabei, zumal da er den nicht eben sehr guten Charakter seines alternden Rivalen Paisiello gut kannte, in der Vorrede zum Textbuch des „Barbier" seiner Hochschätzung des ja in der Tat sehr bedeutenden Musikers (dessen „Barbier" übrigens erst vor wenigen Jahren mit gutem Erfolge neu aufgeführt worden ist) Ausdruck gegeben, hatte sogar eigens den Titel geändert („Almaviva" oder „Unnütze Vorsicht") — es nützte ihm aber alles nichts, die Feinde hatten bereits zu haßgierig vorgearbeitet. Desto leidenschaftlicher aber war die Begeisterung des Publikums dann nach der zweiten Vorstellung. Die Entstehungsgeschichte des „unsterblichsten" aller Werke, des „Schwans von Pesaro", ist ja fast wie eine Legende in aller Munde. Aber wir müssen uns heute doch noch einmal daran erinnern, wie der Meister dieses Werk in dreizehn Tagen in einem Zuge vollendet hat, wie er und sein armer, miserabel bezahlter Librettist sich eingeschlossen haben, wie dann die noch feuchten Seiten ins Theater getragen und wie dort das Werk Szene für Szene allsogleich einstudiert wurde. Wir sind nur allzu leicht bereit, über dieses „Schnellarbeiten" Rossinis die Achsel zu zucken und zu vergessen (woran zu erinnern heute allerdings doch eine Ehrenpflicht der Musikgeschichte ist), daß der Jüngling zwar ganz gewiß schon ein Lebenskünstler gewesen ist und sich seine Arbeit nicht unnötig erschwert hat, daß er aber, wie er es immer wieder in seinen Briefen an die Intimen versichert und wie er das dann besonders im Alter nochmals ausdrücklich festgestellt hat, bei dieser seiner Viel- und Schnellarbeit auch an die Not seiner armen alternden Eltern und sonstiger Verwandten denken mußte. Dazu kam dann auch, daß er durch seine verschiedenen Impressarii, den Sitten der Zeit entsprechend, kontraktlich streng daran gebunden war, mehrere Opern in einem Jahre (durchschnittlich vier pro Jahr, Honorar 1000 Fr. pro Oper!) zu komponieren, weshalb Rossini denn auch in seinen Entwicklungsjahren nicht selten seinen Aufenthalt gewechselt hat, besonders wenn ihn die Chikanen der Impressarii oder der Sänger oder schließlich auch die Liebesverfolgungen von Seiten der ihn förmlich vergötternden Damen der Gesellschaft vertrieben.

An dieser Stelle müssen wir den Mann erwähnen, der im Leben Rossinis eine besonders wichtige Rolle gespielt hat, den originellen „Sultan des Teatro von San Carlo" in Neapel, Signore Barbaja. Man lese über Rossinis Bekanntschaft mit ihm und vor allem auch mit Barbajas Frau, der Primadonna Madame Colbrand, die ins Französische übersetzte anekdotenverbrämte Biographie E. M. Oettingers (etwa aus dem Jahr 1855), und man wird erst daraus den ganzen humorübersprudelnden und für seine Zeit dabei ungeheuer geschäftstüchtigen Meister in seiner ganzen Größe durchschauen und bewundern können.

Mit welcher fröhlich zwinkernden Ironie weiß doch Rossini den egoistischen geizigen Bühnendiktator zu einem Kontrakt zu überreden, der ihm dann freilich auf Jahre hinaus ein ungestörtes Arbeiten ermöglicht und wohl auch die Grundlage zu seinem großen Vermögen verschafft hat. Besonders köstlich zu verfolgen ist es, wie vorsichtig der Meister seinem Brotgeber die schöne Gattin ganz schrittweise abzulisten verstanden hat. War es doch Madame Colbrand, die durch lange Jahre alle weiblichen Hauptrollen in den Werken unseres Künstlers gesungen und die das auch noch fortgesetzt hat, als ihre Stimme längst der Zeit den Tribut gezollt hatte. Wäre es nicht eine Todsünde gegen den heiligen Geist unserer geliebten Tonkunst, ich würde hier die



Robert Schumanns Arbeitszimmer
im Schumann-Museum in Zwickau



Blick in die einzelnen Abteilungen
des Schumann-Museums
in Zwickau

Anregung geben, dieses höchst belustigende Zusammenwirken der beiden Lebensgenießer Rossini und Barbaja zum Gegenstand einer satirischen Operette zu gestalten. Denn was etwa bei Franz Schubert in der Tat eine Vergewaltigung gewesen ist, das könnte bei Rossini zu einer Auferstehung gar mancher bestimmt zu Unrecht verschollenen Partitur führen. Es hieße zwar ganz gewiß nicht unserem Meister einen Liebesdienst erweisen, wollte man von seinen etwa 40 Opern heiteren oder ernsten Stiles auch nur ein Drittel neu bearbeiten und damit eine Mode befolgen, die heute, besonders in Deutschland, fast schon zur Manie auszuarten droht. Was ich aber durchaus nicht begreifen kann, ist, daß eigentlich nicht einmal mehr der göttlich übermütige, wie ohne jedwede Atempause dahinströmende „Barbier", in dem ja jede Note persönlichste Prägung erhalten hat, zum „eisernen Bestand" unserer Opernhäuser gehört. Denn von Mangel an Koloratursängerinnen und Sängern kann ja doch schon von wegen des Mozartkultes nicht die Rede sein. Sollte hier „Figaros Hochzeit" in der Tat schon den „Barbier" in den Hintergrund gedrängt haben? Vor allem aber wird hoffentlich der sechzigste Todestag Rossinis den Anlaß zu schönen Neuinszenierungen des „Tell" Anlaß geben, von dessen Werten kein Geringerer als schon Richard Wagner fest überzeugt gewesen ist. Es scheint ein wenig beneidenswertes Schicksal nicht bloß Rossinis, sondern auch vieler seiner Zeitgenossen zu sein, daß deren Gedächtnis heute fast nur noch bei den Kapellmeistern der nicht immer zu Recht ganz allgemein geschmähten Gartenkapellen in Kurorten fortlebt: diese um die Abwechselung ihrer Programme stets besorgten Musiker haben einen guten Blick für das, was, um einmal den heute freilich schon stark verstaubten Ausdruck zu gebrauchen, „was in's Ohr geht!" Da sind es denn zumal viele der von ansteckendstem Frohsinn erfüllten, melodiösen Ouvertüren sonst bereits verschollener Opern Rossinis, die „noch immer" Beifall finden. Und hier wieder spielt die Originalouvertüre zu „Wilhelm Tell" (übrigens auch bei den populäreren Sinfoniekonzerten unserer großen Orchester) eine ganz hervorragende Rolle. In der Tat hat freilich gerade darin der bewußt zum Stil der Großen Pariser Oper vorgedrungene Meister sein reifstes, innerlichst aus- und abgewogenes Werk geschaffen. Der 37jährige Künstler steht aber auch sonst in dieser Partitur, zumal in der dramatischen Wucht der Chöre, auf einer so hohen Stufe, daß es höchst sonderbar erscheint, warum sich nie (oder doch höchst selten) ein Theaterleiter veranlaßt fühlt, auch unter der sonstigen dramatischen Produktion des genialen Musikers eifrig Umschau zu halten. Man würde da z. B. in den bereits unbekannt gewordenen Partituren zu „Mose", zu „Tancred", „Zalmyra", „Semiramis", zu „Conte Ory" (deren Neuaufführung für den Winter von der Mailänder Scala übrigens angekündigt wird) Schönheiten von unverblichenem Glanze entdecken und staunen, warum etwa auch von der „Gazza ladra" (Diebische Elster) von all diesen reifen Schöpfungen des erfindungsreichen Meisters heute meist nur noch die Ouverturen für lebensfähig erachtet werden.

Aus einem einzigen Grunde läßt sich vielleicht das halbe Vergessensein der, einer solchen Grabesstille fürwahr unwürdigen genannten Werke (und mancher hier ungenannten dazu) teilweise verstehen: es sind die meist sehr fabrikmäßig gezimmerten Textbücher, die neu zu bearbeiten aber doch heutzutage nach berühmten (oder auch berüchtigten) Mustern nicht so schwer sein kann. Außerdem aber hat sich der Schnellarbeiter Rossini naturgemäß hie und da selber ein wenig abgeschrieben, hat Arien getauscht oder nachkomponiert, die irgendeiner seiner launischen Primadonnen beiderlei Geschlechts zu schwer waren bei der oder jener Vorstellung. Immerhin: Rossinis Komponierweise muß eben aus ihrer Zeit und aus der kapriziösen Natur des von Melodien förmlich überfallenen Komponisten heraus beurteilt werden; ein Tragiker im Sinne des Mozartschen „Don Giovanni" ist der leichtblütige Schöpfer eines „Barbier" nie gewesen, aber ihm nun deswegen den Sinn für echte Dramatik kurzerhand absprechen zu wollen, wie dies schon die Zeitgenossen und unter ihnen, wie es scheint, besonders gern die damals stark auf Gluck und Spohr eingestellten Berliner Kritiker, getan haben, geht nicht an. Oder beweist nicht schon die starke Hinneigung des alternden Künstlers zur Kirchenmusik sein tief sittliches musikalisches Empfinden? Vielleicht hat Rossini nach Wagners Wort, in der Tat nur die rechte Schulung in der Jugend gefehlt, um ein ganz großer Genius zu werden, dem aber auch in der nun einmal vorliegenden Abrundung die Nachwelt weit mehr Ehrfurcht entgegenbringen sollte, als es gemeinhin geschieht.

Warum werden heute so wenig Sinfonien geschrieben?

Von Hermann Ambrosius, Leipzig

Was ist eine Sinfonie? Diese Frage ist trotz reichhaltigen Schrifttums über die Sinfonie bis heute noch nicht eindeutig beantwortet. Das kann zweierlei Gründe haben: Einmal ist der Begriff „sinfonisch" überhaupt nicht eindeutig zu bestimmen, ferner haben die einzelnen Schriftsteller eine eigene Anschauung von der Sinfonie, so daß notwendigerweise jeder sie unter einem anderen Gesichtswinkel ansieht.

Machen wir einen Rundgang durch das sinfonische Zeitalter von Haydn bis heute, so müssen wir zugeben, daß der Begriff der Sinfonie sich gewaltig gewandelt hat. Man stellt Haydn, Mozart und Beethoven als Klassiker zusammen; das Bindeglied zwischen ihnen ist das Ringen mit der Form, das heißt, der Wille, eine Einheit aus den Einfällen, Themen, zu schaffen, so, daß das Ganze als Organismus überzeugend wirkt und gewissermaßen eins aus dem anderen gewachsen erscheint. Trotz des gleichartigen Bestrebens kommt doch jeder von ihnen zu einem anderen Ergebnis. Am nächsten stehen sich in dieser Hinsicht wohl Haydn und Beethoven, beide erreichen diese Einheitlichkeit durch Verwendung thematischen Materials, während Mozart uns eine Reihe wunderbarer Einfälle vorzaubert, von denen man wohl den Eindruck erhält, das einer aus dem anderen gewachsen ist, ihn gewissermaßen ausgelöst hat; will man seine Sinfonien aber nach formtechnischen Prinzipien analysieren, so wird man gewahr, daß hier der reine Einfall die motivische Arbeit sehr oft überflüssig macht. Gehen wir einen Schritt weiter zu Schumann und Brahms; hier finden wir die stärkste Auseinandersetzung mit der bereits zum Schema erstarrten Form; beide haben das Bestreben, die Form lebendig zu erhalten und dem herrschenden romantischen Geiste anzupassen. Hier entsteht die Sinfonie aus dem Ringen um die Verlebendigung der bereits Tradition gewordenen Form im Gegensatz zu den Klassikern, bei denen sich diese Form noch in der Entwicklung befand. Von jetzt ab beginnt eine Wandlung in der sinfonischen Begriffsdeutung. Bruckners Sinfonien sind Darstellungen seiner Weltanschauung; die Form ist hier nicht mehr Organismus, sondern nur noch Schale. Man findet bei ihm wohl noch Hauptthema, Seitenthema usw., aber das eigentliche Lebenselement liegt in dem Gedankeninhalt seiner Sinfonien. Mahler bildet das nächste Glied in dieser Kette. Er gibt der sinfonischen Musik das gesungene Wort als Stütze; dadurch ist das Dominieren des Gedankeninhalts gegenüber der rein musikalischen Form motivierter, da sich ja die Musik formal an den Text halten muß, wenn sie mit ihm eine Einheit bilden will. Neben der reinen Sinfinie vollzieht sich eine Entwicklung der Programmsinfonie bis zu Richard Strauß, die in ihm in gewissem Sinne gipfelt.

Also eine ganz klare Entwicklung von der organisch geschlossenen absoluten Sinfonie zur Programmsinfonie. Wie soll nun die Entwicklung weitergehen? Mit der Programmsinfonie ist das kristallisierende Lebenselement der Form gefallen oder doch zum mindesten erniedrigt. Man findet wohl bei Strauß das Bestreben, seine Sinfonien trotz des programmatischen Inhalts in eine der bestehenden Formen zu kleiden. Einen anderen Weg beschreitet von Keußler, indem er der Sinfonie das gesprochene Wort beifügt; er geht damit noch einen Schritt weiter als Mahler. Die Sinfonie von heute wird aber erst dann wieder eine bedeutendere Stellung im Musikleben einnehmen, wenn für sie eine dem heutigen Musikgeist entsprechende neue absolute Form gefunden ist. Die Form muß aus dem bestehenden Zeitstil hervorwachsen, unser Zeitstil hat aber bisher noch keine Form geschaffen, sondern er borgt trotz aller Fortschrittsversuche immer noch vom Alten. Und wenn wirklich hier und da eine neue Form auftaucht, so ist sie entweder konstruktiv, also aus dem Inhalt der Musik nicht herausgewachsen oder, wenn sie mit dem Inhalt des betreffenden Werkes eine Einheit bildet, doch nicht stark genug, um sich Allgemeingültigkeit zu schaffen.

Auf die anfangs gestellte Frage: Was ist eine Sinfonie? kann ich nur so antworten: Die Sinfonie ist eine organische Einheit von musikalischen Einfällen, die unter dem Drucke des Zeitwollens entstanden sind und sich dem so entstehenden Stil entsprechend zu der einzig möglichen Form zusammenschließen.

Ich komme jetzt zur Betrachtung der Stellungnahme des Musikers von heute zur Sinfonie. Zweifellos ist diese Stellungnahme von vornherein durch die Persönlichkeit des betreffenden Musikers begrenzt. Dazu kommt noch die Beeinflussung durch die Zeitströmungen. Da diese heute mehr denn je gegensätzlich sind, so erfolgt eine Teilung der Musikerschaft in verschiedene „Lager". Diese Teilung tritt noch schärfer hervor durch eine Vermischung der politischen mit den künstlerischen Anschauungen. Darauf gründet sich heute der Kampf zwischen den Fortschrittlern und den Traditionellen. Im großen ganzen geht jetzt der Kampf mehr um den Zeitstil als um die Form, und zwar deshalb, weil neuzeitliche Stilelemente wirklich vorhanden sind, die anerkannt werden wollen, während die entsprechende Form noch nicht existiert. Hieraus ergibt sich die Tatsache, daß in der Stellungnahme zur Sinfonie zwischen den beiden „Lagern" kein wesentlicher Unterschied besteht, daß aber innerhalb der Lager Meinungsverschiedenheiten sich offenbaren, die auf die verschiedenartige Einstellung der Musiker zur Musik schlechthin zurückzuführen ist. Es handelt sich dabei einerseits um solche Musiker, die die Musik nur vermittels eines Mediums auffassen können, andererseits solche, die die Musik „an sich" verstehen. Die Stellungnahme der ersteren geschieht meist vom literarischen Standpunkte aus, und zwar erfassen diese die Musik indirekt durch literarische Ideen- oder Gefühlsassoziationen. Daß eine derartige Einstellung die Musik nicht restlos erfassen kann, erhellt schon daraus, daß beim Anhören eines Musikstückes unzählig viele Assoziationen entstehen können. Ein Erfassen des Eigenlebens der Muisk ist auf diesem Wege unmöglich. Man beschränkt sich heutzutage darauf, daß man sucht, nur den Stil des betreffenden Musikstückes herauszuhören; man kommt dadurch zwar der Persönlichkeit des Schaffenden näher, aber nimmermehr seinem schöpferischen Talente und Gestaltungswillen, woraus eine Überschätzung der Persönlichkeit und eine Unterschätzung des Talentes erfolgt. Das gilt auch für die heutige Betrachtungsweise von Musikwerken früherer Jahrhunderte. Etwas weiter führt schon die formale und harmonische Analyse, weil sie wenigstens ein Abbild der Technik des Schaffenden gibt; und man kann vor allem mit Hilfe der Analyse Ansätze zu neueren Formbildungen erkennen. Aber wenn man die durch die Analyse gewonnenen Erfahrungen benutzen will, formtechnisch neue Wege zu beschreiten, so ergeben sich meist doch nur konstruktive Gebilde, die wohl für den schaffenden Musiker anregend sein können, aber an sich meist keine Lebensfähigkeit besitzen.

Die umfassendste Art des Musikhörens ist zweifellos die intuitiv rein musikalische; und ich glaube, daß nur von Musikern, die diese Auffassungsgabe besitzen, wirklich fördernde Urteile kommen können, die uns zu einer klaren, gesunden Musik der Zukunft verhelfen. Urteile sind schon deshalb für den Schaffenden notwendig, um einen Maßstab für den Entwicklungsgang seiner Musik zu erhalten. Nur muß von seiten des Urteilenden mindestens der gute Wille zum Verständnis der Musik vorhanden sein, sonst ist sein Urteil wertlos.

Die Entwicklung der Sinfonie geht Hand in Hand mit der Entwicklung der absoluten Musik überhaupt, mag sich dies nun Sinfonie oder anders nennen. Denn wenn wir jetzt „Musik für Orchester" oder „Konzert für Orchester" hören, so sind das dem Begriffe nach ebenfalls Sinfonien.

Daß sich in unserem Zeitalter der politischen Wirrnis, des technischen Fortschritts und der wirtschaftlichen Not die absolute Musik nur schwer entwickeln kann, liegt daran, daß die jetzt herrschenden geistigen Strömungen sich ziemlich spröde dieser Kunstgattung gegenüber verhalten; es wird noch einige Zeit verstreichen, bis sich aus den bestehenden Zeitelementen das künstlerische Erlebnis gestaltet, das der absoluten Musik eindeutig den Weg der Zukunft weisen wird.

Musikkritik und Charakter

Eine notwendige Abrechnung mit Dr. Adolf Aber in Leipzig

Von Alfred Heuß

Wir werden so kurz als möglich sein und lediglich Tatsachen sprechen lassen. Als Vorbemerkung einzig, daß die — zwar an sich nötige — Darstellung nicht etwa durch uns hervorgerufen wird, sondern durch Dr. Aber, den Musikkritiker der Leipziger Neuesten Nachrichten, selbst, der — nun, gerade auch das werden wir ja ersehen.

Anfang 1920 erschien das heute allgemein bekannte Buch: Die Ästhetik der musikalischen Impotenz von Hans Pfitzner. Einige Monate darauf benutzte Dr. Aber dieses zu Angriffen auf den berühmten Komponisten, die in der Geschichte der deutschen Musikkritik einzig dastehen. Denn man nenne einen Schriftsteller, der die denkbar klar ausgesprochene Tendenz eines Buches schärfer in ihr Gegenteil umzukehren gewagt hätte, wie es hier der Fall ist, in dem Sinne, daß der begeistertste Beethovenverehrer zu einem „unserer modernen Tempelschänder" gemacht wird, die „Beethoven von seinem Thron mit schnoddrigen Redensarten herunterstürzen wollen". Seiner Einzigartigkeit wegen ist der Fall auch Pfitzner in Erinnerung geblieben, und er kommt 1926 im Vorwort zur dritten Auflage, zugleich der Gesamtausgabe seiner Schriften, darauf zu sprechen (2. Band, S. 112. Erschienen bei Benno Filser in Augsburg). Es heißt da:

> „Mit welchen Waffen gegen mich von der anderen Seite gekämpft wird, davon will ich hier nicht sprechen. Nur verdient der Vergessenheit entrissen zu werden — was allerdings ein Gipfel und unicum ist —, daß ein jüdischer Kritiker in einer deutschnationalen Zeitung geschrieben hat, ich wolle „Beethoven von seinem Thron mit schnoddrigen Redensarten herunterstürzen" und mich in diesem Zusammenhange „Tempelschänder" genannt. Und zwar auf Grund dieses Buches, das der Leser in Händen hält, nur etwa die Seitenzahlen 146, 161, 233, 242ff., den Excurs über die Pastorale usw. aufzuschlagen braucht, um — wenn das noch bei mir nötig wäre — sich zu überzeugen, wie ich zu Beethoven stehe, und daß das halbe Buch eine Verherrlichung Beethovens ist und eine Verteidigung gegen ihn erwiesene Ungebühr. Dabei ist es ja völlig belanglos, daß es Individuen gibt, die obiges von sich geben — es hat mich daraufhin noch niemand, inklusive der betreffenden Verleumder, für einen Beethovenfeind gehalten —, aber daß eine deutsche Zeitung nationaler Richtung es abdruckt und beschützt — das ist das hoffnungslose Symptom."

Wenn Pfitzner den Namen des betreffenden Kritikers nicht nennt, so mag das der Verachtung zuzuschreiben sein, die er derartigen „Individuen" entgegenbringt, den Namen der betreffenden deutschnationalen Zeitung — Leipziger Neueste Nachrichten — hätte er aber in Rücksicht auf die anderen Zeitungen dieser Richtung nennen müssen. Denn daß es noch weitere große deutschnationale Zeitungen geben soll, die ihren „jüdischen Kritiker" nach seinem beispiellosen Angriff auf den heute deutschesten Musiker auch noch, wie Pfitzner ausdrücklich schreibt, beschützen — denn allem nach hat sich dieser an die Zeitung gewendet —, halten wir für völlig ausgeschlossen. Die L. N. N. wollen aber ihre Seelenharmonie mit diesem ihrem Kritiker sogar betont wissen, sie sind also keineswegs Symptom, sondern glücklicherweise einzigartige Ausnahme.

Ich mußte die Angelegenheit mit Pfitzner auch deshalb heranziehen, weil sie für mich der Grund gewesen war, mit Dr. Aber, zu dem ich in persönlichen Beziehungen gestanden hatte, öffentlich zu brechen (Januarheft 1921 der Zeitschrift für Musikwissenschaft). Der Bruch geschah also aus ganz unpersönlichen Gründen. Dr. Aber hat auch nie begriffen, warum gerade ich, den er sogar öfters auch als Komponisten sehr günstig besprochen hatte, ihm entgegentrat. Diese Sorte Menschen kann nicht, selbst wenn sie wollte, begreifen, warum jemand die Sache über den persönlichen Vorteil stellt und gegebenenfalls selbst mit einem befreundeten Lobredner bricht. Allzutief liegt ihr im Blute, daß das „Auf Gegenseitigkeit" Arbeiten, heute

mehr denn je das gegebene Verhältnis im schriftstellerischen Verkehr sei. Hätten wir uns auch sonst noch mit Dr. Aber, d. h. seinem Charakter wie seiner Umwelt — und gerade auch mit dieser —, zu beschäftigen, so würde vor allem auch klar werden, warum Leute seines Schlages heute und gerade in Leipzig so gut gedeihen können und überhaupt möglich sind. Das liegt aber außerhalb unsrer Aufgabe. Den Ausdruck „Auf Gegenseitigkeit" schreibend, ist mir aber das gleichnamige, schlagende Gedicht des trefflichen schweizerischen Dichters Leuthold in den Sinn gekommen, das, von mir gesetzt, sich unter meinen unveröffentlichten Liedern befindet und das Treiben dieser „Auf Gegenseitigkeit" arbeitenden Edeln mit sehr drastischen Mitteln zur Darstellung bringt. An diese künstlerische Auseinandersetzung mögen sich die halten, denen Artikel wie der vorliegende unsympathisch sind und die mir zurufen: Lat ehn lopen! Bequemer wäre dies freilich und angenehmer auch, aber —! So findet man denn das Lied in der Musikbeilage.

Eine Anmerkung zu obigem macht sich aber doch nötig. Dr. Aber hat später doch noch einen Grund für meine Stellung ihm gegenüber gefunden. In einer Leipziger Kritiker-Versammlung erklärte er — die Zeugen sind vorhanden —, daß sowohl Dr. Unger wie ich ihn nur deshalb befehdeten, weil wir ihn um seine Stelle an den L. N. N. beneideten. Selbst einem Nachrichtenmann soll dies denn doch zuviel gewesen sein. Ein Ministergehalt könnte mich nicht verleiten, für diese Zeitung auch nur eine Zeile zu schreiben, hundertmal eher für die ausgeprägtest jüdische Zeitung.

Nun aber etwas Erheiterndes und zugleich dasjenige, was unserm Verhältnis wieder einen neuen Schwung gab. Dr. Aber ist eitel, sehr eitel, und so fand er eines schönen Tages, daß es sich eigentlich doch sehr hübsch ausnähme, wenn er seinem ehrlich erworbenen Titel eines Dr. phil. einen Zusatz gäbe, eine Verlängerung durch die beiden Wörtlein „et mus.", d. h. soviel, daß er nicht nur den philosophischen Doktorgrad besitze, sondern auch den eines Doktors der Musik. Dieser Titel existiert in Deutschland überhaupt nicht, wohl aber in England und wird gelegentlich von englischen Universitäten an hochverdiente ausländische Musiker als besonderer Titel — ähnlich wie unser Dr. phil. h. c. z. B. — verliehen; so hat ihn z. B. Hugo Riemann, auch Karg-Elert erhalten. Ersterer führte ihn dann auch in Verbindung mit seinem philosophischen Doktortitel, also Dr. phil. et mus., und accurat so schrieb sich unser Freund nach der Entdeckung, daß er doch eigentlich ebenfalls zu Höherem geboren sei und seine Verdienste um die Musik unbezahlbar seien. Freilich, er tuts nicht überall, denn er hat ein überaus feines Gefühl dafür, wo dieser Titel paßt und wo nicht, er führt ihn in Familienanzeigen, in den Adreßbüchern, auch im Kürschner, wie wir letzthin bemerkten, kurz überall da, wo die Redaktionen sich auf Treu und Glauben verlassen müssen, er führt den Titel aber nicht in einer kritischen Instanz wie vor allem dem Riemann-Einsteinschen Musiklexikon; dort ist auch in der neuesten Auflage nichts von einem Adolf Aber, Dr. phil. et mus. zu lesen, der — das vermuten wir aber nur — sicherlich zweierlei Visitenkarten führt und hoffentlich immer die richtige erwischt, je nachdem er sie jemandem verabreicht. Da nun Dr. Aber — das muß wahrheitsgemäß berichtet werden — das Interesse der Leipziger Musiker wirklich genießt, wozu wir übrigens ein bischen beigetragen haben, so wurden wir öfters gefragt, wie sichs denn mit diesem üppigen Doppeltitel verhalte. Um dem Gefrage ein Ende zu machen, wendete ich mich in einem pikfein abgefaßten, redaktionellen Schreiben, das nachher selbst die lachende Bewunderung Prof. Springers, des Vorsitzenden des Verbandes deutscher Musikkritiker (VDM), erregte, an die maßgebendste Stelle und Quelle, an Dr. Aber selbst.

Da kamen wir aber — denn ich muß unbedingt eine neue Zeile beginnen — schön an. Es hagelte in der Antwort gleich in den ersten Zeilen nur so von Ausdrücken wie „schlimme Beleidigungen", „Hetzartikel" usw., die wir gegen ihn, den Meister feinen Tons, losgelassen hätten, und — jetzt folgt etwas köstlich Abersches — solange wir diese nicht öffentlich widerrufen hätten, verhandle er überhaupt nicht mit uns. Mir nahestehende Juden haben mir immer wieder versichert, daß sie Aber mehr zu den dummen Stammesgenossen rechneten, verblüffend sei einzig seine kaum zu überbietende Unverfrorenheit. Nun, wir wollen hübsch gemütlich bleiben, denn die Hauptsache kommt erst. Plötzlich, mitten in einem Satz, in einer Paranthese sogar, macht

unser Judas Maccabäus einen Ausfall besonderer Art und wirft uns mit der Bemerkung, Mitglieder unsrer Schriftleitung hätten ihn, wie ihm eine von W. Weismann geschriebene Besprechung über Ettingers Oper „Clavigo" in der Kölnischen Zeitung beweise, „zuweilen doch nach Herzenslust literarisch ausgeplündert", beinahe zu Boden. Auch das noch, zu beleidigen und hetzen auch noch plündern! Nach Abers Ansicht gehören wir unbedingt ins Zuchthaus.

Nun soll man mit diesem komischen Herrn hinsichtlich literarischen Eigentums nicht streiten, denn er ist auch in dieser Beziehung originell. — Damals, im Jahre 1922, als die Angelegenheit mit dem Schatzgräber tobte, hatten wir nachgewiesen (s. Z. f. M. 1922, S. 58), daß unser Freund, der bis dahin Schrekersche Opern aufs schärfste abgewiesen hatte, bei seinem plötzlichen und ach, so ganz und gar nicht zufälligen völligen Umschwung die Paul Bekkersche, denkbar persönliche Erklärung Schrekerschen Schaffens bis auf die Benutzung höchst bezeichnender Ausdrücke zur Anwendung gebracht hat, worüber sich heute mit vollendeter Klarheit urteilen läßt. Wir wollen diese Dinge nicht aufwärmen, berühren sie einzig, um die amüsanten Szeneriewechsel unsres leistungsfähigen Freundes verstehen und würdigen zu können. Wenn er selber, um in seiner Sprache zu reden, plündert, z. B. auch Bücher zusammenschmiert, wie letzthin das über die Musik im Schauspiel, ohne jeden wirklichen Gedanken, mit bogenlangen Zitaten aus Klassikern, das ganze derart dürftig, daß sich die musikwissenschaftliche Disziplin derartiger Bücher schämt (vgl. Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Dezember 1926), so rebelliert er, erzwingt am liebsten Prozesse, so man das Kind beim rechten Namen nennt, findet er hingegen irgendwo einen Anklang an sein eigenes Geschreibsel, so schreit er Zetermordio, er werde geplündert! Aber so ist nun einmal Herr Aber in seiner ganzen alttestamentarischen Würde. Die reine Frau Potiphar, die da aufschreit, ihr werde Gewalt angetan. O du liebe Unschuld vom Lande!

Nun, wir übergaben die Angelegenheit dem Verband deutscher Musikkritiker mit dem Ergebnis, daß er „ein Abhängigkeitsverhältnis — man fasse dieses Wort ja ins Auge; Abhängigkeit ist von einem Plagiat meilenweit entfernt — der Besprechung Weismanns von der Dr. Abers nicht für vorliegend erachte", und Dr. Aber die Beschuldigung zurückzuziehen habe. Ohne mich in die Angelegenheiten des Verbands, dem ich seit Jahren nicht mehr angehöre, zu mengen, sei immerhin bemerkt, daß derselbe mit seinem Absalom eine bewunderungswürdige Geduld hatte; Absalom insofern, als Dr. Aber bald auch gegen den Verband Front machen sollte. Die Angelegenheit war endlich so weit gediehen, daß Dr. Aber seine Verleumdung zurücknehmen wollte, aber mit dem Zusatz „Ohne meine persönliche Meinung zu ändern". Wir erinnern an das Wort seiner Stammesgenossen von der „kaum zu überbietenden Unverfrorenheit". Darauf konnte der Verband natürlich nicht eingehen — von uns nicht zu reden, — Dr. Aber ließ aber keineswegs locker, denn in einer anderen Angelegenheit glaubte er im Rechte zu sein. Er protestierte nämlich gegen eine Kritik Dr. Ungers über eines seiner fatalen Bücher, wiederum kam der Verband, wahrhaft ein König David gegenüber seinem Filius Absalom, Dr. Aber entgegen, berief ein Ehrengericht in Sachen Unger-Aber, das aber daran scheiterte, daß Dr. Aber unter dem Vorwand, er anerkenne überhaupt ein Ehrengericht[1]) des Verbandes nicht, kniff.

Und jetzt eine toternste Angelegenheit: In dem Privatdruck, den Dr. Aber zu seiner Verteidigung diesen Sommer versandt hat — der Vorstand hatte den Antrag auf Ausschluß gestellt — kommt er auf das Ehrengericht zu sprechen, das 1922 in der Angelegenheit Heuß-Aber unter dem Vorsitz des verstorbenen Paul Marsop stattgefunden hatte und lehnt das nunmehrige gerade in Hinblick auf die Erfahrungen, die er damals gemacht habe, ab. Das ist, mein Herr Aber, und nun sollen alle bisher geübten Rücksichten fallen, die Schändung des Andenkens an einen unvergeßlichen Mann, also Totenschändung. Wer an diesem Ehrengericht teilgenommen hat — und außer mir leben noch die zwei anderen Herren —, weiß, mit welch starrer Feierlichkeit und Unparteilichkeit Marsop die Sitzung leitete, und unzählige deutsche Musiker kennen die Lauterkeit und Unbestechlichkeit dieses idealistischen, gerade hinsichtlich der persönlichen Ehre ungemein empfindlichen Mannes. Ich weiß, Dr. Marsop hätte eine derartige Beleidigung durch eine öffentliche Züchtigung des Betreffenden gerächt und zwar zu dem Zwecke, einen Zweikampf auf Tod und Leben herbeizuführen. Denn

[1]) Dieses ist, wie uns der Verband mitteilt, zu einem Freispruch Dr. Ungers gelangt.

so war er und nicht anders. Steht nun aber diese Totenschändung nicht in innerster Verbindung mit Dr. Abers Verfahren, seinerseits ohne jeden Grund einen Pfitzner als Tempelschänder zu bezeichnen? Gegenüber dieser, einem Toten zugefügten Beleidigung tritt denn auch alles zurück, auch die unsrer Zeitschrift zugefügte Beleidigung, daß wir Dr. Aber literarisch ausplünderten. Auf Grund des Sachverständigenurteils des Kritikerverbandes könnten wir gerichtlich erreichen, daß Dr. Aber seine Verleumdung zurücknimmt. Ist dies aber irgendwie nötig? Es gereicht denn doch vielmehr zur Ehre, von einem derartigen Herrn, der zu allem hin auch falsche Titel führt, verleumdet zu werden.

Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1928

Von Werner Kulz, Darmstadt

Zum vierten Male nach dem großen Kriege haben nun in Bayreuth wieder Festspiele stattgefunden. Vieles ist schon, seitdem der Gedanke ihres Wiedererstehens gefaßt wurde, über Sinn und Berechtigung dieser einzigen Festspiele geschrieben worden. Viel Grundsätzliches bleibt noch zu sagen.

Die völkische Bedeutung Bayreuths ist es vor allem, die auch hier, in einer Zeitschrift für geistige Erneuerung unserer Musik und Musikpflege, hervorgehoben werden muß. Das Verlangen nach einer gänzlichen Erneuerung unseres gesamten Volks- und Kulturlebens auf einer reineren Grundlage, nicht zuletzt dabei auch nach einem größeren Einfluß der Kunst, der Musik und des Kulturtheaters besonders, muß heute immer stärker werden. Wir brauchen dringend feste seelische und geistige Haltepunkte für unser versinkendes Volkstum. Was nützt uns eine nur im Ästhetischen gründende, dem Volke als einer geschlossenen Kultur- und Empfindungsgemeinschaft immer fremder und nichtssagender werdende Musik und Musikpflege? Welchen Zweck glaubt auf der anderen Seite eine Musik noch zu erfüllen, die entweder jede Verbindung mit der lebendigen Volksseele verloren hat, oder allein als klingendes Etwas eines untergegangenen Volkstums noch übriggeblieben ist, zum Beweise, daß es einst deutsche Menschen gab, die ihre Empfindungen und Gedanken wundersam in Töne zu kleiden wußten? Wer die deutsche Volksseele, so wie sie entstanden und gewachsen ist und uns durch einzelne Schöpfer mit den herrlichsten Kunstwerken beschenkt hat, liebt, und wer sein Herz wahrhaft an die Musik verloren hat, der muß eine Wechselwirkung erstreben: einerseits die ethische Erhebung der musikempfindenden Teile des Volkes, die Verbreitung höherer Freude durch die Musik, anderseits die Bereicherung des musikalischen Schaffens und freudvolle Beflügelung des Nachschaffens durch die ständige innere Berührung mit dem, was volksecht ist. Aus einer solchen Auffassung der Musik als eines wesentlichsten Ausdrucks und wirksamen Bestandteils unserer völkischen Kultur (und eine andere als völkische Kultur gibt es nicht, die geistige und seelische Wurzellosigkeit gebiert nur Zivilisation, nur Äußerlichkeiten, die von heute auf morgen ihre lebendigen Beziehungen verlieren) ergibt sich eine Fülle von Forderungen, die überall da aufgestellt werden müssen, wo die Vorbedingungen gegeben sind.

Wer die Dinge so sieht, wie sie liegen, und sich für die Zukunft deutscher Kultur und Kunst mitverantwortlich fühlt, der wird — selbst wenn er aus begründeter ästhetischer Überzeugung ein Gegner der Wagnerschen Kunst ist — die Wirksamkeit Bayreuths im idealistischen Sinne Schillers und der obigen Ausführungen anerkennen müssen, unbeschadet der Tatsache, daß die Festspiele bisher nicht im entferntesten Angelegenheit des ganzen Volkes geworden sind.

Wenn wir diese Tatsache erkennen, so ergibt sich bei der kulturellen und seelischen Not des deutschen Volkes für uns die gebieterische Notwendigkeit, auch unsererseits nach besten Kräften alles zu tun, um die große Sendung Bayreuths zur vollen Auswirkung gelangen zu lassen. Ernsthafte, offene Aussprache, ohne die Notwendigkeit einer zielbewußten Propagandierung des Gedankens zu verschweigen, ist zunächst das wichtigste. Erst muß die dauernde finanzielle Lebensfähigkeit der Festspiele durch restlosen Verkauf der Plätze zu sämtlichen Vorstellungen erreicht werden, was durch immer wiederholte Hinweise der verantwortungsbewußten Presse

wohl möglich ist. — Auf eine Staatsunterstützung kann und darf Bayreuth nicht rechnen. Seine ureigensten Einrichtungen, die echten Volksgeist ausatmen sollen, haben die deutschen Staatsbürger schon von jeher mit gesammelten kärglichen Mitteln selbst aufbauen und erhalten müssen. — Wie aber sieht es in Bayreuth aus? Von seiner Vorkriegsbesucherschaft schrieb August Püringer einmal drastisch, daß sie aus einer vorwiegend zerstreuten, glaubenslosen Gaffermenge bestanden habe, heute aber hört man von wenigstens jedem Fünften, an dem man auf dem grünen Hügel vorbeigeht, englisch sprechen. Das Bestehen und segensreiche Wirken der Festspiele nach dem umfassenden Kulturwillen ihres Gründers ist jetzt in erhöhtem Maße und in erster Linie von dem Eindringen des Bayreuther Gedankens in das Volksbewußtsein abhängig. Das gilt es allen denen vor Augen zu stellen, die an der unabweisbaren Notwendigkeit einer geistigen Erneuerung nicht nur der Musikpflege, sondern aller kulturellen Gemeinschaftsdinge in Deutschland, zu der Bayreuth in hohem Maße beitragen kann, nicht vorbeisehen wollen.

Die oben dargelegte Erkenntnis und das Wissen um die ungeheuren Schwierigkeiten, vor die die Festspielleitung sich immer wieder gestellt sieht, kann selbstverständlich nicht davon abhalten, an die Aufführungen den schärfsten Maßstab anzulegen, wie er einzig solchem Ort höchster künstlerischer Sammlung und Andacht zukommt. Das Maßgebende ist aber allein der Gesamteindruck, und der war fast überall großartig. Neben dem prachtvollen Orchester, dessen Mitglieder nach einem anstrengenden Konzert- und Theaterwinter doch jedesmal erst einen Monat lang vor Beginn der Festspiele in unzähligen Proben zu diesem einheitlichen, tonschönen Klangkörper zusammengeschweißt werden müssen, und den von Prof. Hugo Rüdel einstudierten Chören mit ihrem hervorragenden Stimmaterial und ihrer unbedingten rhythmischen und tonalen Sicherheit, tragen hierzu vor allem die zum Teil von Kurt Söhnlein neuentworfenen, von dem Obermaschineriedirektor Friedrich Kranich und seinem Beleuchtungsinspektor Ferdinand Egberts praktisch gestalteten Bühnenbilder bei. Diese drei, sonst in Hannover gemeinschaftlich tätigen Bühnengestalter haben es verstanden, hervorragend verwendbare und in ihrer malerischen Wirkung märchenhaft schöne Schauplätze für die dramatische Handlung zu schaffen, die jedem anderen Theater als Vorbild dienen und die meisten modernen Bühnenarchitekten ihrer unfruchtbaren stilistischen Versuche überheben können. Diese Landschaftsausschnitte im „Ring des Nibelungen" erinnern mit ihren riesigen, kühnen Felsen oft an Gemälde von Böcklin oder Bracht. Die gedankliche Natursymbolik, das Idyllsche einzelner Szenen, das Heroische des ganzen gewaltigen Werkes und die Farbenglut der Musik wurden durch neue Beleuchtungseffekte auf das feinste unterstützt. Im ersten „Rheingold"-Bild besonders wurde die flutende und flimmernde Wassertiefe durch eine ganze Anzahl beweglicher Scheinwerfer wundervoll dargestellt, und der Schluß der „Götterdämmerung" mit seinen früher für die Technik unmöglich scheinenden szenischen Vorschriften, ist jetzt in überwältigender Weise bis auf Kleinigkeiten so gestaltet, wie Wagner es fordert. Mit Donnerkrachen bricht die Gibichungen-Halle zusammen, der Rhein tritt weit über seine Ufer, die Rheintöchter erscheinen schwimmend und ziehen Hagen in die Tiefe, und vor dem Horizont steht Walhall, in flammende Lohe gehüllt. Nur im „Parsifal" bleibt durch das Nebeneinander der alten Joukowskischen Dekorationen in der Wald- und der Karfreitagsszene und des jetzt bezaubernd farbig gehaltenen modernen Blumengartens ein Stil-Zwiespalt bestehen, der wohl erst durch die Erfindung neuer optischer Verwandlungen und Ablösung der perspektivisch hervorragenden Wandeldekorationen gelöst werden kann.

Die gesamte Spielleitung in allen drei aufgeführten Werken, in „Tristan und Isolde", im „Parsifal" und im „Ring des Nibelungen", lag wieder ausschließlich bei Siegfried Wagner, dem als szenischer Helfer für die Einstudierung nur der ausgezeichnete Weimarer Oberspielleiter Alexander Spring zur Hand geht. Siegfried Wagners bedeutendes Regietalent ist bekannt. Seiner Kunst, alles von innen heraus zu beseelen und jeden einzelnen auf der Bühne anwesenden Darsteller, Choristen, Statisten mitleben zu lassen, alles was auf der Szene steht, in den Gesamteindruck einzugliedern, muß aber immer wieder eitel Bewunderung entgegengebracht werden. Was überhaupt in den wenigen Wochen der unmittelbaren Vorbereitung und auch während der Festspiele selbst an dramatischer und musikalischer Einstudierungsarbeit ge-

leistet wird, ist ungeheuer. Wenn auch fast nur erfahrenste Sänger unserer ersten Opernbühnen in Bayreuth mitwirken und die Darsteller aller wichtigen Rollen in einem festspielfreien Sommer schon einmal von Siegfried Wagner in den Bayreuther Stil eingeweiht worden sind, so bleiben doch immer 74 Solopartien, von denen noch mehrere doppelt besetzt sind, in den jedesmal zur Aufführung gelangenden sechs Einzelwerken gründlich durchzuarbeiten. Um die Oberleitung der musikalischen Vorbereitung macht sich nun seit vielen Jahren Prof. Karl Kittel verdient, dem zehn Solorepetitoren zur Verfügung stehen; die Einstudierung der Blumenmädchengruppen, der Rheintöchter und Walküren könnte nicht in besseren Händen liegen als bei Prof. Rüdel. Daß diese eindringliche und doch vor allem gewissermaßen immer wieder um die kleinsten Noten bemühte Arbeit von allen Mitwirkenden freudig geleistet wird, ist das beste Zeichen für Bayreuth. Hinsichtlich jeder Einzelheit wird eine ständige Verbesserung angestrebt, und so ist von Jahr zu Jahr, ja sogar, umgekehrt wie bei anderen Bühnen, von der ersten Vorstellung zur letzten eine Steigerung bemerkbar. Wenn einiges noch nicht befriedigend ist, z. B. die Nornengruppe, so wird doch hier sicher bald Abhilfe geschaffen.

Hocherfreulich war in diesem Jahre die Vervollkommnung bei den Solisten. Nanny Larsén-Todsen (Stockholm) war eine Isolde und Brünnhilde, für die es nur ein Wort der Begeisterung gibt; einfach vollendet im Erfühlen, Erleben und Wiedergeben dessen, was der Meister in seine größten Frauengestalten hineingelegt hat. Und wunderbar ist dieses seltene Zusammentreffen von großer, wohlklingender, ausgeglichener Stimme, hervorragender gesangstechnischer Schulung und bedeutendster tragisch-dramatischer Darstellungsbefähigung mit reinem, idealem Menschentum, das überall, auch auf der Bühne, erst zu den höchsten Leistungen befähigt. Neben dieser Frau erschien der als Tristan von Anfang an zu weiche Gunnar Graarud (Wien) nicht ganz ebenbürtig und auch der mit einer gewaltigen Stimme begabte Lauritz Melchior (Hamburg) hatte als Siegfried nicht das entsprechende Maß der Künstlerschaft. Die Tenorfrage ist ja überhaupt außerordentlich schwierig, und Bayreuth darf sich freuen, in dem klugen Gotthelf Pistor (Magdeburg, Parsifal), in Fritz Wolff (Chemnitz, Loge und Parsifal) und dem baritonalen Paul Wiedemann (Kopenhagen, Siegmund) Darsteller so guten Gesamtformates zu besitzen. Zu hervorragenden, in ihrer Bayreuther Wirksamkeit schon bekannten Sängern wie Friedrich Schorr (Berlin, Wotan), Carl Braun (Berlin; Fasolt, Hunding und Hagen), Eduard Habich (Berlin, Alberich), Walter Elschner (Hamburg, Mime), Josef Correck (Hannover; Gunther und Wotan), Theodor Scheidl (Berlin, Amfortas), Ivar Andrésen (Dresden, Gurnemanz), Henny Trundt (Köln, Sieglinde), traten gleichwertige neue, so Ludwig Hofmann (Berlin) als Marke und Rudolf Bockelmann (Hamburg) als Kurwenal. Nicht ganz befriedigte Frida Leider (Berlin), die wohl eine wunderbare Kantilene sang, nicht aber über die Dämonie der Kundry verfügt. Nicht voll ausreichend war auch Eva Liebenberg (Berlin, Erda), die verschiedentlich tremolierte. Marie Ranzow (Nürnberg) erfüllte wohl darstellerisch glänzend, stimmlich aber in keiner Weise mehr ihre Aufgabe als Fricka.

Über die Dirigentenfrage, die doch für Bayreuth von der entscheidendsten Bedeutung ist, kann in diesem Jahre mehr als 1927 gesagt werden. Hat Karl Elmendorff (München), der Leiter des „Tristan" das, was er im vorigen Jahre versprach, prächtig gehalten und eine Leistung aus einem Guß geboten, so muß von Franz v. Hößlin (Elberfeld) leider gesagt werden, daß er den in Bayreuth an einen „Ring"-Dirigenten zu stellenden Ansprüchen nicht genügen kann. Seine Darbietungen sind ungleich, er verschleppt die Zeitmaße, ohne den großen Bogen ausfüllen zu können, so daß die gewaltige sinfonische Linie ständige Unterbrechungen erleidet, und zwischen melodisch und klanglich wunderschönen, das Ohr entzückenden Motiv- und Themengruppen stehen rhythmisch ungenaue Abschnitte. Vor allem fehlt eben der starke dramatische Impuls, der bei Dr. Karl Muck in seinem ganz breit, ganz groß und überwältigend feierlich angelegten „Parsifal" doch immer durchbricht.

Wer diese, durch die gemachten (in der Kapellmeisterfrage allerdings nicht unbedenklichen) Ausstände nicht merklich getrübten Bayreuther Festtage wieder miterlebt hat, der kann das Herrliche dieses Erlebnisses nicht vergessen. Er muß die Verpflichtung in sich fühlen, der Idee dieser unvergleichlichen deutschen Kunst treue Gefolgschaft zu leisten.

Zu unserer Noten- und Bildbeilage

Einige Bemerkungen über das Lied „Auf Gegenseitigkeit" von A. Heuß — vgl. auch den Aufsatz: Musikkritik und Charakter auf S. 565 d. Heftes — werden vielleicht willkommen sein. Man gebe es, wie es gemeint ist, so undifferenziert wie möglich, sogar roh, mit kaltblütigem Feuer. Die Begleitung ist, mit Absicht, primitiv gehalten, doch müssen die angewandten Mittel schlagend wirken und haben den Beweis zu liefern, daß sie, so abgebraucht sie erscheinen, als ein Neues wirken. Am Schluß bei den hohen Tönen, darf der Sänger, wie man so sagt, sich sogar übernehmen, d. h. der charakteristische, selbst die künstlerische Schönheit in Frage stellende Vortrag darf hier, aller Ästhetik zum Trotz, bis zum Naturalistischen gehen, denn der Vorwurf gestattet dies. Auf das Wort „wird jeder Lump unsterblich", erlaubt sich der Tonsetzer die Bemerkung, daß diese Unsterblichkeit natürlich darin besteht, daß die betreffenden Auserwählten in den Orkus befördert werden; die Klavier-Schlußtakte stehen damit in Verbindung. — Als weiteres geben wir eine Probe der im Steingräber-Verlag erscheinenden Gesamtausgabe von Schuberts Klaviersonaten in der ausgezeichneten instruktiven Bearbeitung und Ergänzung von Walter Rehberg, dem bekannten Pianisten und Lehrer an der Stuttgarter Musikhochschule. Das hier abgedruckte Menuett stammt aus der E-Dur-Sonate des 18 jährigen Schubert. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, das dämonische an Beethoven erinnernde Feuer oder (im Trio) den fast wehmutsvollen Zauber romantisch-wienerischer Grazie, in der die Seele des genialen Jünglings singt. Auffallend ist, daß auch dieses Menuett, worauf Rehberg bei demjenigen der im gleichen Jahre entstandenen C-Dur-Sonate hinweist, bereits ziemlich ausgeprägten Scherzo-Charakter zeigt.

Unsere Leser ins Zwickauer Schumann-Museum zu führen, war schon lange unsere Absicht, und daß der Besuch desselben reichlich lohnt, lassen schon die beiden Abbildungen ohne weiteres ahnen. Vor allem die des Wohnzimmers lädt zu traulicher Versenkung ein; oben am Schreibtisch gewahrt man, wie immerhin bemerkt sei, die von Schumann herausgegebenen Jahrgänge unserer Zeitschrift. Des Schöpfers des Museums, des unermüdlichen Martin Kreisig, sei bei dieser Gelegenheit wieder einmal mit herzlichstem Danke gedacht.

Neuerscheinungen

Karl Gust. Fellerer: Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrh. Gr. 8°, 48 S. u. Notenbeisp. Brosch. M. 1,50. L. Schwann, Düsseldorf 1928.

Hans Schröder: Verzeichnis d. Samml. alter Musikinstrumente im Städt. Museum. Braunschweig — Instrumente, Instrumentenmacher u. Instrumentisten in Braunschweig. Gr. 8°, 124 S. mit 43 Abb. Brosch. M. 3,—. E. Appelhans & Comp., Braunschweig 1928.

Dr. Tobias Norlind: Konzert- u. Opernlexikon. Heft 1: Aan mijn Vaderland-Christnacht. 95 S. M. 3,—. Klio-Verlag, Stockholm 1928. — Das Lexikon will einen Überblick über Konzert- u. Opernwerke der neueren Zeit bieten. Die aufgeführten Werke — Orchesterwerke, Opern, Kammermusik u. Chorwerke mit Orchester — sind nach ihrem besonderen Namen oder dem Namen ihrer Gattung (z. B. Messe, Sinfonie) oder ihres Komponisten alphabetisch geordnet. Das auf 600 S. geplante Werk erscheint ab 1. Sept. 1928 in 12 halbmonatlichen Lieferungen. Eine Beurteilung müssen wir uns vorbehalten.

Schuberts Liederzyklen „Die schöne Müllerin", Winterreise u. Schwanengesang in verkleinerter Nachbild. der Originalausgaben herausgeg. von Heinrich Kralik. Brosch. M. 2,70, in Leinen geb. M. 4,50. Steyrermühl-Verlag, Wien. I., Wollzeile 22. — Auf diese ebenso praktisch nützliche wie originelle Taschenausgabe der Schubertschen Meisterzyklen sei, besonders auch wegen des ohne weiteres erschwinglichen Preises, aufmerksam gemacht. Eingeleitet mit einem liebevollen Aufsatz Kraliks über „Das Lied, das Schubertlied" mit historisch-ästhetischen Betrachtungen über obige Liedzyklen und einem text- u. notenkritischen Anhang versehen, dürfte dieses Bändchen eine der sinnigsten Gaben im Schubertjahr bedeuten.

Heinrich Kralik: Schuberts Messe in Es-Dur. Ein Führer durch das Werk mit latein. u. deutschem Text u. zahlreichen Notenbeisp. Kl. 8°, 32 S. Tagblatt-Bibl. No. 635 des Steyrermühl-Verlags, Wien. — Ein brauchbarer Führer mit historischer Einleitung.

Rob. Forbergs Tonkunst-(Abreiß)-Kalender 1929. M. 2.—. R. Forberg, Leipzig. — Der beliebte, mit einem neuen geschmackvollen Titelblatt geschmückte Bilderkalender setzt auch in diesem Jahre seine Galerie zeitgenössischer Musikerporträts u. a. fort. Sehr praktisch ist die Aufführung wichtiger Geburts- und Gedenktage.

K. Westphal: Die moderne Musik. 8⁰, 152 S. mit Notenanhang. 1007. Band der Samml. „Aus Natur und Geisteswelt“, Berlin-Leipzig, B. G. Teubner 1928.

Georg Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik. 8⁰, 397 S. Brosch. M. 16,—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1928. — Auf dieses wertvolle Werk, auf das wir noch näher zu sprechen kommen, sei jetzt schon nachdrücklich hingewiesen.

Karl Nef: Die Neun Sinfonien Beethovens. 8⁰, 346 S. u. viele Notenbeisp. Brosch. M. 15,—. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Karl Holl: Friedrich Gernsheim. Leben, Erscheinung und Werk. 8⁰, 220 S. mit 10 Abb. u. einem Faksimile. Brosch. M. 6,—. Ebenda 1928.

Hans Uldall: Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte u. spätere Entwicklung. Gr. 8⁰, 118 S. u. Notenbeisp. Brosch. M. 5,—. 10. Heft d. „Samml. musikwissensch. Einzeldarstellungen“. Ebenda 1928.

Jacob Gehring: Grundprinzipien der musikal. Gestaltung. Gr. 8⁰, 66 S. u. Notenbeisp. Brosch. M. 3,—. 11. Heft d. „Samml. musikwissensch. Einzeldarstellungen. Ebenda 1928.

Franz Valentin Damian: Franz Schuberts Liederkreis„ Die schöne Müllerin“. 8⁰, 212 S. u. 4 Bildnisse. Brosch. M. 5,—. Ebenda 1928.

Dr. Konrad Huschke: Unsere Tonmeister untereinander. 5 Bändchen mit Bildern. Gr. 8⁰, geb. zu M. 2,—. 1. Bd., 111 S.: Schubert-Beethoven. 2. Bd., 97 S.: Wagner-Brahms. 3. Bd., 132 S.: Schumann-Mendelssohn, Wagner u. Liszt. 4. Bd: 98 S.: Brahms-Bruckner u. Wolf. 5. Bd., 136 S.: Weber-Beethoven u. Schubert, Rubinstein-Bülow u. Liszt, Brahms u. Joh. Strauß-Bülow, Humperdinck-Wolf, Wolf-Liliencron, Brahms-Elisab. v. Herzogenberg. — Verlag v. Adolf Tienken, Pritzwalk 1928.

Besprechungen

HANS ENGEL: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. M. e. Notenanhang. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.

Nachdem Daffner die Geschichte des Klavierkonzerts bis Mozart geschrieben (1905), harrte noch die weitere Entwicklung der Gattung einer Darstellung, der ein ungleich ausgedehnteres Material zu verarbeiten, aber auch eine dankbare Aufgabe zu lösen blieb. Mit lobenswertem Fleiß und großer Gewissenhaftigkeit hat der Verfasser vorliegenden Buches die oft nur mühsam zu beschaffenden Werke (zu den eigentlichen Konzerten auch Konzertstücke) gesichtet. Aus solcher Stoffbeherrschung erwuchsen ihm wertvolle Erkenntnisse scharf umrissener Entwicklungslinien. Eine Fülle unbekannter oder vergessener Erscheinungen tritt damit ans Licht, und es ist dem Verfasser besonders zu danken, daß er soviel Kleinarbeit auf das abseits der Höhenzüge der Entwicklung Liegende verwandt hat. Gelegentliche Irrtümer waren bei solcher Ausdehnung des zu gestaltenden Stoffes kaum zu vermeiden. Sie trüben jedoch in keiner Weise den Gesamteindruck, daß das Thema, das auch den ausübenden Musiker lebhaft interessieren muß, erschöpfend und — dazu dient ein reicher Notenanhang — anschaulich behandelt ist. Willi Kahl.

BAYERNLIEDERBUCH. Verlag Max Hieber-München 1927.

Der Bearbeiter und Herausgeber, Prof. Johann Pfeiler-München, schreibt im Vorwort: „Das Bayernliederbuch hat den Zweck, dem bayrischen Volke zu zeigen, welch großen Schatz an wertvollem Kulturgut es in seinen alten Volksliedern besitzt. Es will zur Pflege dieser Lieder in Haus, Schule usw. anregen, um dadurch das Heimat- und Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken und zu fördern. Außerdem kann und soll es als wirksame Waffe dienen im Kampfe gegen den seichten und geschmackverderbenden Gassenhauerschund mit seinen trivialen, abgedroschenen Melodien und den oft gemeinen und zweideutigen Texten.“ — Mit einem großen Teil dieser Lieder, unterdenen sich aber auch schon sehr bekannte und in anderen Sammlungen vorhandene, wie auch württembergisch-schwäbische befinden, kann solchem Zweck wohl entsprochen werden. Andere sind aber zu unbedeutend, um heute noch kulturell wirksam sein zu können. Und dazu zählen eine Anzahl der Soldaten- und Reservistenlieder, jene, die nur ein lokal bedeutungsvolles Geschehen ins Dasein rief und solche, die in Melodie oder Text nicht stark genug sind, Kitsch zu verdrängen. — Die musikalische Bearbeitung ist durchaus volkstümlich.

G. Heuer.

ADRIANO LUALDI: Viaggio musicale in Italia. 8⁰, 321 S. — Edizioni „Alpes“, Milano.

ERMENEGILDO PACCAGNELLA: Scuola di Metodo per l'insegnamento della musica. 31 S. — Pubblicazioni della Rivista „Nuova Didattica e Pedagogia musicale“, Milano.

Der Zweck des Buches Lualdis ist ein aktueller: das Interesse des Staates (und vor allem des Duce) der arg darniederliegenden inneren musikalischen Kulturpolitik Italiens zuzuwenden. In bunter Folge führt die Reise durch die wichtigsten Musikstätten Italiens. Eine Art Bestandsaufnahme der heutigen öffentlichen und staatlichen Musikpflege Italiens ergibt ein klägliches Bild. Erhöht wird die Wirkung durch den steten Hinweis auf die große musikalische Vergangenheit, die zwar nur in elegantem Feuilletonstil, aber dennoch mit scharfen Strichen gezeichnet wird. So entstand in flüssigem Italienisch ein höchst

unterhaltsames Plauderbuch, das musikliebenden Italienfahrern als leichtgeschürzte Schwester zum gewichtigen Cicerone Burckhardts empfohlen werden kann.

Das gedrungene Heftchen Paccagnellas klingt mit dem Buche Lualdis in dem Rufe nach dem Staate zusammen. Es ist eine kurze Zusammenfassung des weitschichtigen musikpädagogischen Lebenswerkes Paccagnellas und enthält eine Fülle meist vortrefflicher musikpädagogischer Einzelheiten. Paccagnellas grundlegender Lehrsatz ist die Überzeugung, daß der große Pädagoge, der große Reproduzierende und der große Komponist jeder für sich einen Sondertypus des Musikers darstelle. Sein letztes Ziel wäre eine musikalische Meisterhochschule (Scuola Magistrale Musicale Superiore) zu Rom, deren Lehrkörper aus den besten „didaktischen und pädagogischen" Köpfen bestände. Diese Meisterhochschule habe verbindliche Lehrpläne für alle Zweige des musikalischen Unterrichts auszuarbeiten und habe für deren streng disziplinierte Durchführung in allen Zweiganstalten des ganzen Landes Sorge zu tragen. — Mussolinis Geist in musica! Paccagnella vergißt, darauf hinzuweisen, daß eine ähnlich strenge Organisation der staatlichen musikalischen Lehranstalten in Frankreich besteht und in Rußland bestand; und mit welchem Erfolge? Über das Für und Wider ließen sich Bände schreiben.

C. A. Martienßen.

HELLER: Lehre des Flageolettspiels in 7 Bänden. N. Simrock, G. m. b. H. Berlin—Leipzig.

Eine äußerst übersichtlich gesetzte Schule, die dem Spieler eine schnelle und sichere Orientierung ermöglicht. Sie enthält zunächst die Grundsätze des Systems der Einzelflageolette mit Anhang der Tonleiter- und Trillerübungen, dann finden die Doppelflageoletts in 4 Bänden eingehende Würdigung, wobei das Heft 6 speziell Weisungen für Komponisten enthält. Der 7. Band bringt die Tripel- und vierfachen Flageolette. Man kann daraus ersehen, daß der Autor alle Möglichkeiten, die im Bereich des Flageolettspiels ruhen, herangezogen hat. Die Schule baut sich folgendermaßen auf: Erst der Klang, dann die Ausführung, diese wiederum in ihren verschiedenen Möglichkeiten. Es kommt die Abteilung, die sich mit der Enzyklopädie der Doppelflageolette befaßt. Sie enthält alle nur denkbaren Intervalle: chromatisch bis zur Dreioktavspannung. Betrachtet man die Sache vom technischen Standpunkt, so ist ohne weiteres ersichtlich, daß eingehendes Üben von Flageolett-Tönen entschieden der Vervollkommnung der Technik zugute kommt. Die oft recht schwierige Ausführung der Doppeltöne verlangt Fingerspreizung. Für den Bogen besteht der Vorteil darin, daß die klare Hervorbringung der Flageolett-Töne Ruhe, Sicherheit und Ausgleich des Fingerdrucks gibt. Ferner erfordert das Flageolettspiel eine schnelle und subtile Gehörsorientierung. Gute Saiten und ein gutes Instrument unterstützen natürlich ein klares Flageolettspiel. Der Verfasser gibt dem Ausführenden auch einige Ratschläge z. B. B u. H mit dem 2. Finger auf der G beginnend quintenweise aufwärts gehend, einen Viertelton höher zu nehmen, um jeden unklaren Klang zu vermeiden. Oder: Falls das Ausführungsmittel eine kleine Terz ausmacht, muß die Flageolett-Note um einen Viertelton höher gegriffen werden; bei Ausführung einer großen Terz oder Sexte sollen beide Noten höher genommen werden. Bei drei- und vierstimmigen Flageolett-Akkorden ist es geboten, die Bogenhaare weniger anzuspannen und mehr zwischen Mitte und Spitze der Bogen zu streichen. Jedenfalls werden jedem, der sich mit Hellers Flageolett-Lehre befaßt, eine Menge Anregungen und Vorteile geboten. A. Rappoldi.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Hrsg. von E. Bücken. Lieferg. 13 u. 14. Wildpark-Potsdam, Athenaion.

Robert Haas, der Wiener Musikhistoriker, beginnt mit einem neuen Kapitel: Musik des Barock, worunter in der heutigen Musikbetrachtung, wenig glücklich, die Zeit von 1600—1750 verstanden wird. Mit der Auffassung, das musikalische Barockzeitalter bis gegen Mitte oder gar Anfang des 16. Jahrhunderts vorzuschieben, setzt sich Haas ausführlich auseinander, die Einseitigkeit gut beleuchtend. Überhaupt findet der Leser, den Anfangskapiteln zufolge, in Haas einen trefflichen Führer durch die vielleicht interessanteste Musikepoche, so daß auch der Kenner dieser Zeit gern mitmacht. — Mersmann setzt seine Ausführungen über die moderne Musik fort und beschäftigt sich in diesem Heft u. a. mit Jazzmusik, Parodie, Polytonalität usw. Etwas Besonderes sind auch in diesen Heften wieder die zahlreichen beigegebenen Bilder, die in diesem Werk wirklich etwas zur Sache tun. —s.

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Bibliographie und Ikonographie zusammengestellt und nach Materien geordnet aus dem Musik- und Theaterarchiv G. Fr. Hagen und anderen Quellen. Von C. H. Keller, 8⁰, X u. 278 S. Berlin, Gebrüder Paetel, 1927.

Für Arbeiten, wie diese, hat man außerordentlich dankbar zu sein, wenn sie in erster Linie auch nur den Fachmann angehen. G. Keller, der bekannte Münchener Sammler auf diesem Gebiet, hat gegen 4500 Arbeiten (Bücher und Aufsätze usw.) zusammengebracht, die sich mit Mozart — auch im weiteren Sinne, seiner Familie z. B. — beschäftigen und, noch im besonderen verdienstlich, das gesamte Material in einzelnen Abteilungen übersichtlich geordnet. Ohne weiteres drängt sich da auf, wie sehr Mozart im ganzen 19. Jahrhundert die Gemüter beschäftigt hat. Daß dies vor allem der

Opernkomponist und von ihm besonders Don Juan und die Zauberflöte gewesen sind, wußte man, aber man sehe sich die über 800 Nummern betragende Bibliographie der beiden Werke einmal näher an. —s.

WALTER REIN: Musik zu einem Christgeburtsspiel, Volksvereinsverlag M.-Gladbach.

Zu einem in seiner Schlichtheit und Innigkeit an alte Vorgänger gemahnenden Christgeburtsspiel von Richard Elsner hat Walter Rein eine fein abgestimmte, zarte Musik für Kinder-, Frauen- und gemischten Chor unter Begleitung von zwei Flöten, einer Oboe, zwei Violinen, Viola und Violoncello geschrieben, die leicht ausführbar ist. Er hat damit das sinnige, erbauliche Krippenspiel im rechten, der Dichtung wohltuend sich anpassenden Geist musikalisch wertvoll ausgeschmückt und ergänzt. Die Gestaltung der vielfach alte bekannte Weihnachtsmelodien benutzenden Musik zeigt den geschickten, geistvollen Tondichter, der seine Aufgabe zielbewußt und stilsicher anpackt und beglückend löst.

Während der vokale Teil sehr rein und mild gehalten ist, bringt die Instrumentalbegleitung hin und wieder schrille, harte Durchgangsharmonien herein, die nicht als notwendig und den Eindruck erhöhend empfunden werden. Unverständlich ist S. 17 das Nachspiel, auch wenn der Baßschlüssel in den Tenorschlüssel korrigiert wird.

Für die kommende Weihnachtszeit kann das ansprechende, stimmungsvolle Werkchen nicht warm genug empfohlen werden. Theodor Raillard.

J. HAYDN: Schottische und Walisische Volkslieder mit Begl. von Violine (Flöte), Violoncello u. Klavier. Heft 3 u. 4. Revidiert u. mit neuen, passenden Texten z. erstenmale deutsch herausgeg. von Dr. Bernh. Engelke. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Wir haben schon im Februarheft (S. 94), anläßlich des Erscheinens der ersten Hefte, auf diese prächtigen Volksliedbearbeitungen nachdrücklichst hingewiesen. Die vorliegenden beiden letzten Hefte unterscheiden sich insofern von den ersten, als hier Engelke den Melodien statt der ganz unbrauchbaren und ebenfalls nicht originalen englischen Texte, solche von Herm. Löns unterlegt hat. Jedermann, der weiß, wie gefährlich derartige Textunterlegungen sein können, dürfte geradezu verwundert sein, mit welcher Übereinstimmung, wenigstens in den meisten Fällen, sich hier Text und Melodie gelegentlich sogar in Einzelheiten, zueinander fügen. Bei Liedern, wie z. B. „Es weiden meine Schafe“ oder „Es sang und sang ein Vögelein“ scheint die Melodie so völlig aus der Dichtung zu wachsen, daß niemand an eine Unterlegung denken würde. Man sieht, wie wichtig es ist, wenn in derartigen Fällen der Musikforscher zugleich fein gebildeter Musiker ist.

Mit den 16 Liedern des 3. u. 4. Heftes liegen nun insgesamt 36 Lieder in den Haydnschen Meisterfassungen vor. Wie berichtet wird, schätzte Haydn selbst seine Bearbeitungen so hoch ein, daß er sie unter Glas und Rahmen in seinem Arbeitszimmer aufhängte. Möge man sich heute, da man sich wieder mehr als je auf Haydn zu besinnen beginnt, noch im besonderen mit diesen eigenartigen, frischen Volksweisen beschäftigen, um die der alte Meister mit inniger Freude Kränze unverwelklicher Kunst wand. W. W.

JOHANNES BRAHMS: Klavierwerke. Instruktive Ausgabe von Walter Rehberg. 3 Hefte. Edition Cotta Nr. 918/23.

Zu den wertvollsten Schätzen der ganzen neueren Klavierliteratur gehören die kleineren Klavierstücke von Brahms, zu denen ein großer Teil, weil nicht allzu schwer spielbar, zu der idealen Hausmusik gehört, und es nunmehr auch werden kann. Es war deshalb ein guter Gedanke, gerade diese Werke in zwei Heften mit über 100 Seiten zusammenzustellen, was zugleich heißt, den jungen, mittleren und gerade auch späteren Brahms gewissermaßen im Extrakt vor sich zu haben. Das erste Heft bringt das so ungemein bezeichnende Jugendscherzo op. 4, die vier Balladen op. 10, die beiden berühmten Klavier-Rhapsodien überhaupt (op. 79) und die Intermezzi op. 117, womit man beim späteren Brahms, der denn doch heute geradezu Unglaubliches hinter sich gebracht hat, angelangt ist. Das zweite Heft hält lediglich bei diesem Brahms Einkehr, es sind die 7 Fantasien op. 116, die sechs Klavierstücke op. 118 und die vier Klavierstücke op. 119, alles Werke, auf die die deutsche Musik im besten Sinne stolz sein darf. Wie schrumpft gegenüber diesen Reichtümern z. B. das sicher nicht zu verachtende Klavierwerk eines Debussy zusammen! Noch sind aber den breiteren Musikkreisen diese Werke von Brahms in ihrer Gesamtheit gar nicht wirklich bekannt und haben heute noch die besondere Bestimmung zu erfüllen, für das gefährdete höhere Klavierspiel tatkräftig einzutreten. s.

NEUE SCHUBERTLIEDER zur Gitarre herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Alfred Rondorf. Ernst Bisping, Musikverlag, Münster i. W.

In Wiener Privatbesitz fand der Herausgeber diese 6 Lieder, die im Revolutionsjahre 1848 auf der Festung Komorn von internierten Studenten in unfreiwilligen Mußestunden mit Gitarresätzen niedergeschrieben wurden. Ob einer oder mehrere der Sätze tatsächlich von Schubert stammen, mag dahingestellt bleiben; die Beweisführung in der Einleitung des Heftes vermag davon kaum zu überzeugen. Als besonders wohlgelungen können die Bearbeitungen von „Wohin?“ und „Die Forelle“ hervorgehoben

werden; während die Klavierbegleitung zu „Wohin?" fast unverändert auf die Gitarre übernommen werden konnte, erhielt die „Forelle" einen zwar vereinfachten, aber instrumentgemäßen und darum außerordentlich reizvollen Satz. Der „Erlkönig" wäre besser aus dem Heft fortgeblieben. Dem Sänger zur Laute ermöglicht die Neuerscheinung eine interessante und wertvolle Bereicherung seines Liederschatzes. E. Wild, Leipzig.

DIE SINGSCHAR. Volkslieder bearbeitet zur Begl. mit 2 Geigen, Flöte und Laute nach Wahl von Hans Kroner. 2 Hefte. Theaterverlag Ed. Bloch, Berlin.
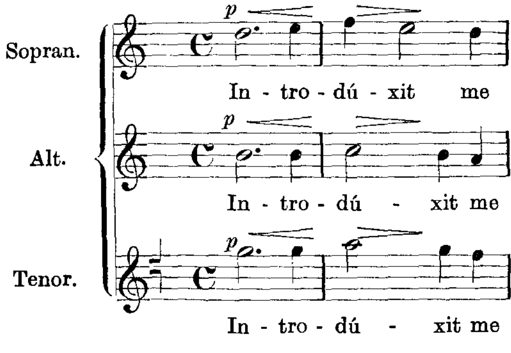
Es ist recht schade, daß in diesen glücklich zusammengestellten und hübsch ausgestatteten Heften nur für Geigen und Flöte je eine Notenzeile Raum fand, während sich die Laute nach hergebrachter Weise mit der nichtsagenden Buchstabenbezeichnung begnügen muß. Haben die „Märkischen Wanderer", aus deren Arbeitsgemeinschaft die Sammlung erwuchs, nicht auch selbstschöpferische Lautenkünstler in ihrem Kreis, oder bescheiden sie sich mit ödem Akkordgeklampfe? Der Flötenpart zeigt erfreuliche Ansätze zur polyphonen Stimmführung. E. Wild.

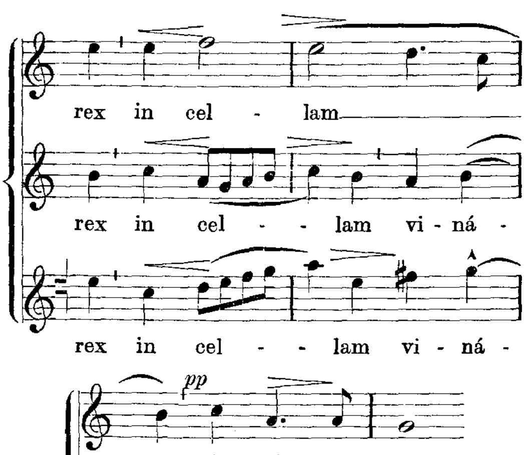
Alte a-cappella-Musik in Neuausgaben.
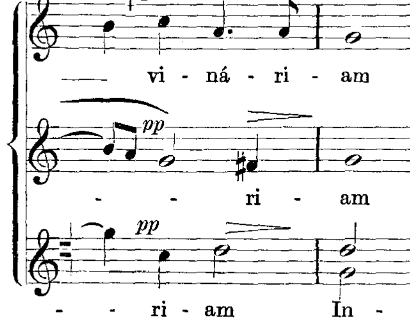
Wir setzen die im Juli-Augustheft begonnene Anzeige wertvoller alter a-cappella Musik fort und kommen diesmal auf einige Ausgaben geistlicher Chormusik zu sprechen. Da sei zuerst auf die namentlich für protestantische Kirchenchöre in Betracht kommenden Ausgaben von „Chorälen in Tonsätzen alter Meister" (F. E. Leuckart, Leipzig) in der sehr sorgfältigen Bearbeitung von Albert Kranz hingewiesen. Unter Berücksichtigung des Kirchenjahres (Advent und Weihnacht, Epiphanias und Mission, Passion, Pfingsten, Reformation und Totensonntag) liegen 7 einzeln erschienene, einsätzige Choralmotetten von Scandellus (1517—80), B. Ducis (ca. 1400—1540), David Köler (1533). Th. Walliser (1568—1648), Roger Michael (ca. 1550 bis 1619) und H. L. Haßler vor, unter denen besonders die herrlichen Stücke von Ducis „Es wolle Gott" und „Ein Lämmlein geht" hervortreten. Da der Praxis halber die moderne Taktsetzung gewählt ist, so hat der Herausgeber durch Klammern und Akzente für sinngemäße rhythmische Gliederung der einzelnen Phrasen gesorgt, auch die Thematik ist bezeichnet, kurz, gerade auch der weniger mit dem alten Stil Vertraute kommt hier in sichere Hände. Weniger der Fall ist dies insofern bei einer Neuausgabe von Joh. Eccards 1. Teil seiner berühmten Geistlichen Lieder, (Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin), als der Herausgeber Friedr. von Baußnern zunächst nur die originalgetreue, mit Orientierungszeichen und modernen Schlüsseln versehene Partiturwiedergabe von Eccards Werk gibt und sich damit auf Voraussetzungen, die man allerdings bei der Jugendbewegung wohl machen darf, stützt. Die 23 Gesänge enthaltende Sammlung bringt dann im Anhang noch Aufführungsanweisungen, ferner Winterfelds treffliche Ausführungen (aus „Der Evang. Kirchengesang") über dieses Choralwerk Eccards. Der Neuausgabe ist Titelblatt und Vorrede aus der Originalausgabe 1597 vorgedruckt. — Besondere Aufmerksamkeit verdienen die von Ralf von Salfeld in 2 Heften herausgeg. 7, z. T. umfangreichen Sätze aus Haßlers „Psalmen und Christliche Gesäng mit vier Stimmen auff die Melodeyen fugweiß componiert" (1603) [Bärenreiter-Verlag, Kassel.] Wir sehen hier den lebhaften, von italienischen Madrigalisten beeinflußten Meister ganz auf den Wegen der strengen deutschen Kontrapunktiker, nur die Auflockerung und Vereinfachung in Rhythmik und Melodik zeigt die modernere Schulung. Über Wesen und Aufbau dieser Choralbearbeitungen unterrichtet das treffliche Vorwort im 1. Teil, dessen Stücke, um sich in den Stil einzuleben, auch Vortragszeichen aufweisen. Moderne Taktstrichsetzung ist durchgeführt. Inhalt: 1. Heft: Aus tiefer Not Eine feste Burg, O Mensch bewein, Wenn mein Stündlein. 2. Heft: Herr Gott nun sei gepreiset, Gott sei gelobet, Wir glauben all (3 Teile).

Ein wertvolles Heft mit 4—6 st. lateinischen und zwar altniederländischen Motetten bietet der Verband der Vereine kathol. Akademiker in seiner Sammlung „Heilige Tonkunst" (Oratoriumsverlag Köln-München-Wien). Neben drei ausgesucht schönen Motetten von Orlando di Lasso sei besonders die Motette Descende in hortum meum von Fevin (1473—1515) erwähnt, deren Einfalt und schwärmerische Innigkeit ganz eigenartig berührt. Mit noch je 1 Stück sind vertreten: De Près, Clemens non papa und N. Gombert (ca. 1500—1552). Die Partitur ist durch genaue Vortragszeichen und unterlegten „Klavierauszug" selbst für „Minderbemittelte" zugängig gemacht. Der Herausgeber, der Münchener Domkapellmeister Ludwig Berberich, macht in einem Nachwort auf das innere Leben der Stücke aufmerksam. Konnte man an dieser Ausgabe, trotz gelegentlich etwas weitgehender Vortragszeichen, noch seine ungetrübte Freude haben, so wird hingegen bei der Casimirischen Ausgabe von Motetten Palestrinas, Victorias, Lassos, Marenzios, Praetensis' (1450—1521 Flämische Schule) und Firmin Le Bels (ca. 1547) (3 Hefte, Edizioni „Psalterium", Roma. Piazza S. Giovanni in Laterano 4) des ästhetische Empfinden des Studierenden auf empfindliche Weise verletzt. Als s. Z. Casimiri mit seinen römischen Chören in Deutschland konzertierte, waren wir vielleicht die Ersten, die seinen überspitzt dramatischen, auf tonmalerische Effekte ausgehenden Vortrag scharf ablehnten. Diese rohe Leidenschaftlichkeit, die

zwar, wie die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken beweisen, einer glühenden Liebe zu dieser wunderbaren Motettenkunst vor allem Palestrinas, entspringt, findet sich auch in der Bearbeitungsweise Casimiris. Da ist kaum eine Phrase, die nicht mit Schwellzeichen, Akzenten u. dgl. versehen ist und nicht selten stößt man auf dreifache ppp, accel. u. a. Daß durch derartigen Subjektivismus der Charakter dieser hoheitsvollen Kunst geradezu vergewaltigt wird, möge der Anfang von Palestrinas „Introduxit" aus seinen Hohelied-Motetten zeigen:







Das eigenartig Geheimnisvolle dieser unbewegten, wie in der Luft schwebenden p-Stelle wird durch die fortwährenden Gefühlsschwellungen im Sinne eines romantischen espressivo vollständig vernichtet. Und was soll man erst dazu sagen, wenn man etwa bei der Beschreibung von Palestrinas 6—8st. Incipit Oratio folgendes liest: „Hier erhebt sich die Komposition mit einer wunderbaren Anrufung und (!) einem herrlichen Knalleffekt". Immerhin, sehen wir von Casimiris Opern-Palestrina ab, in dieser Sammlung ist eine solche Fülle edelster Kunst vereinigt, von der man, wenn man sich einmal in sie vertieft hat, nicht so leicht loskommen kann. Stücke wie Palestrinas „Super flumina" mit seinem erhabenen, antiken Pathos oder die mit dunkler Glut erfüllten Motetten Victorias schließen die magische Anziehungskraft eines Zeitalters in sich, in dem die künstlerischen Kräfte in einer kaum je erlebten Fülle wirksam waren. Wilhelm Weismann.

LUDWIG SCRIBA: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Klavier. Kommissionsverlag Rob. Forberg, Leipzig.

Der schwülstigen Widmung „Herrn Generalmusikdirektor Hofrat Professor Dr. (hier muß man erst einmal Atem holen) Max Reger in größter Verehrung und Hochachtung gewidmet" folgt eine tüchtige, unpersönlich und undichterisch an Schubert, Schumann, Brahms und Reger sich hinaufrankende Studienarbeit von 15 blassen Variationen über ein harmloses, mit Ganztonschlüssen gesegnetes schumannisierendes Thema und eine ebenso solide, wie trockene und thematisch unplastische Schreibtisch-Fuge. Qui bono? W. N.

ADOLF BUSCH: Divertimento für 13 Soloinstrumente, op. 30. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bei allem Lobe für feine technische Arbeit und bei voller Anerkennung für das stellenweise sehr reizvolle Instrumentale kann man dem Werk als Ganzem nicht restlos beipflichten. Der Hauptgrund für das Nichtvollbefriedigtsein liegt wohl in der Stilmischung von etwas mager geratenem Alltäglichem von wohl liebenswürdiger, aber nicht sonderlich fesselnder Thematik mit modern Konstruiertem ohne besondere klangliche Finesse. Dieses Schwanken zwischen den Richtungen macht auch die mit äußerst sicherer Hand gestaltete, z. T. recht originelle Instrumentation nicht wett. Daß Adolf Busch in seinem Divertimento sehr gut gebaute Steigerungen zu bieten vermag und auch auf pikante Schlüsse hält, sei besonders hervorgehoben.

Curt Beilschmidt.

FÜHRER DURCH DIE GESAMTE A-CAPPELLA-MÄNNERCHORGESANGS-LITERATUR. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich.

Was dieser Führer enthält, ist gut ausgewählt und für die Bedürfnisse der Schweiz vielleicht ausreichend. Da aber wichtige Chöre von Adam, Beethoven, Buck, Kögler, Nagler, von Othegraven, Walther Böhme, Wohlgemuth usw. fehlen, und „Kleine Führer" mit ausführlicherem Inhalt vorhanden sind, muß dieser Führer als zu lückenhaft angesehen werden. Jos. Achtélik.

Kreuz und Quer

Die Macht der Musik

Nach dem Chinesischen erzählt von El Gitano

Wenn Wu-Pa, der große Tonkünstler, seine Gitarre anschlug, fingen die Nachtigallen an zu jubeln, die Schmetterlinge umflatterten ihn, und die Fische steckten die Köpfe aus dem Wasser, um den wundersamen Tönen zu lauschen. Stundenlang konnte er durch den dichtesten Wald schweifen, ohne Furcht vor wilden Tieren, denn der Tiger wurde zahm, wenn er die liebliche Musik hörte, und die giftige Schlange schmiegte sich gehorsam zu seinen Füßen. —

In der Provinz Tseng lebte ein junger Musikus, Wen genannt, der, als er von diesem Wunder hörte, Frau und Kinder verließ und Wu-Pa bat, ihn auf seinen Fahrten begleiten zu dürfen. —

Jahrelang war er der Schüler des großen Meisters, aber dennoch blieben es nur Musiknoten, die er spielte, kein Vogel antwortete ihm, wenn er die Saiten anschlug, und kein Tiger leckte ihm liebkosend die Hand. —

Fast verzweifelt fragte er eines Tages seinen Meister, die Gitarre im Arm haltend und wehmütig die Saiten betrachtend: „Bin ich denn gar so ungeschickt in meinem Spiel? Versehe ich mich jemals im Anschlag? Ist der Rhythmus meines Liedes nicht genau nach dem Takt?" Da antwortete der Meister ernst: „Daran liegt es nicht, daß du ungeschickt wärest, auch nicht daran, daß du die Saiten nicht richtig anschlagen würdest und ebensowenig am Rhythmus oder am Takt, denn — nicht aus dem Instrument kommt die Musik, sondern aus dem Herzen. Solange du die Musik nicht rein in deinem Herzen hast, wird sie dir auch nicht aus den Saiten deines Instrumentes klingen, und wärest du auch noch so geschickt, daß ich dich nichts mehr lehren könnte von Kniffen und Griffen, Laut und Leise, Schnell und Langsam!" — „Gehe einmal ein Jahr in die Einsamkeit ohne eine Saite anzurühren und lausche auf die Musik deines Herzens, das ohne Töne ist!" Da verneigte sich Wen tief vor seinem Meister, verbarg seine Gitarre und ging in die Einsamkeit.

Auf einem Berge, weitab vom Lärm und Gewühl der Menschen, baute er sich eine dürftige Hütte, und hier, allen Reichtum der Natur zu seinen Füßen, lauschte er dem geheimnisvollen Rauschen der Bäume an den Gebirgshängen, dem melodischen Schluchzen des Windes, dem singenden Plätschern der Bäche und dem Liede der freien Waldvögel. Des Nachts sah er langsam die Sterne wandern und vernahm die schweigende Musik der Sphären schöner als alle Harmonie, die er je in hörbaren Tönen hatte erklingen hören, und die den Takt angibt, nach welchem sich die Sterne rhythmisch bewegen durch das unendliche All.

Freude und Mitleid erfüllten das Herz des Einsamen, als er sich zum ersten Male in seinem Leben bewußt ward, was Musik eigentlich ist; Freude über das Wunder dieser Offenbarung und Mitleid mit seinem bisherigen Leben, da er stets gewähnt hatte, ein verdienstvoller Musikkünstler zu sein. —

Festen Schrittes ging er den Berg wieder hinab und suchte seinen Lehrer auf, den er vor einem Jahre verlassen hatte.

Wu-Pa fragte ihn: „Nun, wie steht es jetzt mit deinem Spiel?" Er antwortete: „Ich glaube, Meister, daß ich jetzt spielen kann. Wollt Ihr mich auf die Probe stellen, so laßt mich heute Nacht in einer dunklen Grotte vor Euch spielen, wo Ihr nichts von diesem lichten Glanz des Lenzes sehen könnt!" Denn es war Lenz, die Bäume knospeten, die Vögel sangen, und alles atmete Freude und Lust.

Und am Abend, im lichtlosen Dunkel der Grotte, schlug Wen zum ersten Male wieder seine geliebte Gitarre an und spielte ein Herbstlied. Da fühlte Wu-Pa einen kühlen Wind um sich hinwehen, er sah Chrysanthemen in dem Dunkel aufblühen und roch den Duft von reifen Äpfeln und Birnen. Tief gerührt sagte der Meister: „Es ist Lenz, doch deine Musik hat mich in den Herbst gezaubert, weil es Herbst in deinem Herzen ist; nun sollst du im Herbst noch einmal vor mir spielen!"



Robert Schumann

geboren am 8. Juni 1810, gestorben am 29. Juli 1856

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Sechs Monate später, im Herbst, als die Blätter der Bäume fahl wurden, die Chrysanthemen blühten und die Lenzvögel schwiegen, spielte Wen abermals vor seinem Meister in der dunklen Grotte. Diesmal war es ein Lenzlied, was er aus den Saiten schlug. — Da fühlte Wu-Pa einen linden Zephyr sein greises Haupt umspielen, er sah die flammende Pracht der blühenden Mohnfelder, sog den schwülsüßen Duft des Flieders ein und hörte die Nachtigallen jauchzen und klagen — und als Wen geendet mit seinem Spiel, da fühlte er des Meisters Hände segnend über seinem Haupte und hörte ihn mit bebender Stimme sagen: „Nun weißt du, was Musik ist, mein Sohn, und wenn ich einmal nicht mehr bin, dann sollst du meine Gitarre bespielen, die ich erst bestimmt hatte, mir mit ins Grab zu legen!"

In memoriam Wolfgang Graeser

ist ein kleines Gedenkblatt von A. Albers in München (Nikolaistr. 9) erschienen, das, solange der Vorrat reicht, Freunden und Bekannten Graesers übersendet wird. Da das Schicksal des jungen, außergewöhnlichen Mannes noch fortwährend Teilnahme erweckt, zudem manche falsche Nachrichten durch die Presse verbreitet wurden, sei das Wenige, was Albers über den Tod Graesers mitzuteilen weiß, hier weitergegeben. Im April hielt sich Graeser nach einer Reise, die ihn bis nach Ägypten geführt hatte, einige Tage in München auf, frohgemut und heiter, 14 Tage später schrieb er an Albers einen Brief, in dem es hieß: „Ich bin mir bewußt, daß sich in mir vielleicht wieder einmal das Schicksal der Frühvollendeten erfüllen wird." Ein weiterer, etwas späterer Brief, der den um Graeser besorgten Freund beruhigen sollte, enthält begreiflicherweise keine weiteren Andeutungen. Der 13. Juni wurde dann der Schicksalstag. Wir geben die obigen Worte ohne weitere Bemerkungen.

Wie gestalten wir den privaten Musikunterricht fruchtbarer?

Eine Anregung

Der Musiklehrer wird jede Gelegenheit willkommen heißen, seinen Schülern auch außerhalb der Unterrichtsstunden Förderung in der musikalischen Entwicklung zu verschaffen. In größeren Städten bieten sich solche Gelegenheiten in reichem Maße. Der Unterrichtsstoff kann leicht zu den bevorstehenden Konzerten in Beziehung gesetzt und das Konzerterlebnis musikerzieherisch ausgewertet werden. Wo aber solche Möglichkeiten fehlen, gilt es, selbst Mittel und Wege zu schaffen, um außerhalb des Unterrichts dem Schüler lebendige und befruchtende Musikeindrücke zu vermitteln. Während meiner Tätigkeit in einer kleinen Stadt Nordschleswigs haben sich Komponistenabende, zu denen die vorgeschrittenen Schüler herangezogen wurden, vorzüglich bewährt. Es wurden Arbeitsgemeinschaften gebildet, in denen jedem seine bestimmte, den Kräften und Fähigkeiten angemessene Aufgabe zuteil wurde. Ein Schüler übernahm ein Referat, zu dem ich ihm das nötige Material gab, die übrigen bereiteten Kompositionen des betr. Meisters im Einzel- oder vierhändigen Spiel vor. Gegebenenfalls könnten auch Instrumentalisten oder Gesangskräfte aus dem Bekanntenkreise herangezogen werden. Solche Abende bereiten den Schülern gerade durch die eigene Mitwirkung unendlich viel Freude und vermitteln ihnen lebendige Eindrücke von der Eigenart des Komponisten. Ich habe bisher Mozart, Beethoven (gelegentlich der Jahrhundertfeier) Haydn, Schubert, Weber, Mendelssohn in den Mittelpunkt solcher Abende gestellt und habe die Überzeugung gewonnen, daß sich den Schülern mit dem Klang des Namens ein festumrissenes musikalisches Bild verbindet. Die Häufigkeit der Veranstaltungen hängt natürlich von den jeweiligen Verhältnissen ab. Ich habe im Vierteljahr durchschnittlich zwei solcher Abende veranstaltet. M. H.

Eine unbekannte Brahmsanekdote,

die den Meister von einer charakteristischen Seite zeigt, veröffentlicht Ludwig Karpath unter anderen unbekannten Brahms- und Bülow-Erinnerungen des früheren Wiener Konzertdirektors Gutmann im Neuen Wiener Tageblatt: Es war gelegentlich eines Liebesmahls, das Liszt und

Rubinstein zu Ehren veranstaltet wurde. Obwohl Rubinstein gerade damals in Wien seine höchsten Triumphe feierte, erhob er sich doch zu einem Trinkspruch auf Liszt, der mit den Worten endete: „Wir alle, die wir Klavier spielen, sind doch nichts mehr als gemeine Soldaten gegenüber dem Einzigen, dem Unerreichten, dem Feldmarschall Franz Liszt!" Ungeheurer Jubel folgte diesem mit Herzenswärme vorgebrachten Toast, Liszt umarmte Rubinstein, den nun er seinerseits für den größten Pianisten der Gegenwart erklärte. Brahms hatte beiden zugetrunken. Allein, einige Minuten später ereignete sich etwas recht Unerfreuliches: Die berühmte Pianistin Annette Essipoff, Gattin Leschetitzkys, empfand plötzlich das Bedürfnis, Liszt, Rubinstein und Brahms je eine Haarlocke abzuschneiden. Liszt beugte mit bezauberndem Lächeln seinen Jupiterkopf, wogegen Rubinstein sich schon weniger willfährig zeigte, das Attentat auf seine Mähne sich aber doch noch gefallen ließ. Als nun Frau Essipoff mit ihrer kleinen englischen Taschenschere an Brahms herangetreten war, wehrte dieser heftig ab, indem er hinzufügte: „Ne, solchen Schwindel mach' ich nicht mit!" Gleichzeitig entwand er die Schere der lockenwütigen Pianistin, wobei er sich in den Finger schnitt. Nun war es an Frau Essipoff, verärgert zu sein. Sie trat auf ihren Gatten zu, warf ihm die Haarlocken Liszts und Rubinsteins auf den Tisch und bemerkte: „Was soll ich jetzt mit dem Mist anfangen? Da hast du ihn." Wie klug war Brahms, daß er abgewehrt hatte. — Wir fügen noch hinzu: Eine geschmackvolle Dame, diese Essipoff!

Weißt du, lieber Leser, was in Leipzig unter Gustav-Adolf-Verein verstanden wird?

Nein, das weißt du nicht, und auch in Leipzig wissen es nicht alle. Du gehst jedenfalls völlig in die Irre, wenn du etwa an den berühmten Schwedenkönig denkst, der die Sache der deutschen Protestanten anno dazumal rettete. Denn denke dir, du mußt bei dem heutigen Gustav-Adolf-Verein nicht an einen, sondern an zwei Helden denken, die — und nun kommt es allmählich und tropfenweise — die Sache des deutschen Theaters, genauer der Oper in Leipzig in einem fort retten. Noch immer weißt du nichts Rechtes, laß dir nun aber den Ausdruck von Leipziger Opernsängern erklären, die ihn in lustigem Bühnenhumor — wenigstens der stirbt glücklicherweise noch nicht aus — geprägt haben. Dann flüstern sie dir ins Ohr, ganz fein, damit es kein Unbefugter, vor allem keiner der Beteiligten hört, daß unter Gustav der Generalissimus der Leipziger Oper, Gustav Brecher, und unter Adolf der charaktervollste Kritiker, den Leipzig je gekostet, Adolf Aber, zu verstehen ist, die nun eben den bis ins innerste Mark hinein urdeutsch protestantischen Gustav-Adolf-Verein in Leipzig gegründet haben; Vereinszeitung sind die Leipziger Neuesten Nachrichten nebst ein paar Dutzend Filialen im In- und Ausland. — Was wir einzig bedauern? Daß nicht wir dieser glorreichen Vereinigung von Künstler und Kritiker den richtigen Namen gegeben haben, sondern den Ruhm den Theatermitgliedern überlassen müssen. Aber diese müssen es, zunächst an der Quelle sitzend, noch besser wissen als wir.

Scherzando

In einem norddeutschen Theatermuseum befinden sich verschiedene Kuriosa von Handschriften, so u. a. ein Theaterzettel vom Jahre 1734, der wörtlich folgenden merkwürdigen Schlußsatz enthält:

„PP. Zur Bekwemlichkeit des Bublikums ist angeordnet, tas die erste Reihe sich hinlegt, die zweude Reihe knieth, die dritte sützt, die vührte steht; so könnens Alle sehn. Das Lachen ist Verbothen, weills ein Drauerspüll ist."

Im Konzertsaal. Konzertbesucher zum Nachbar, der sich fortgesetzt unterhält: „Schade, daß der Künstler spielt, man versteht Sie gar nicht."

Auch Sänger! Der Dirigent eines Gesangvereins in einem Ort in der Nähe von Köln: „Die Herren Sänger werden gebeten, während des Singens die Pief us dem Mul ze nemme."

Die Welt wird

dem Weltmenschen: zum Salonstück,
dem Träumer: zum Fantasiestück,
dem Individualisten: zum Charakterstück,
dem Melancholiker: zum Trauermarsch,
dem Dichter: zur Improvisation,
dem Philosophen: zur Fuge,
dem Narren: zum Kanon,
dem Leichtfertigen: zur Polonaise,
dem „Helden“ zur Oper,
dem Künstler: zur „Symphonischen Dichtung“
dem Kind: zur Tonleiter,
dem Optimisten: zum Scherzo,
dem Religiösen: zum Dreiklang,
dem Kühlen: zum Metronom,
dem Kranken: zum Intermezzo,
dem Irrsinnigen: zum Glissando,
dem Proletarier: zum Pedal,
dem Geldmenschen: zum Oktavzeichen,
dem Gelähmten: zur Fermate,
dem Toten: zur Generalpause,
der Klatschbase: zum Wiederholungszeichen,
dem Bekneipten: zum 𝄞-Schlüssel,
dem Unnachgiebigen: zum „Kreuz“,
der Nonne: zur Kantate,
dem Gatten: zur „Eroica“,
dem Handarbeiter: zur Fingerübung,
dem Mädchen: zum Blumenstück,
dem Berauschten: zum da-capo,
dem Greis: zum dal-segno-al-Fine,
dem Grübler: zur Dissonanz,
dem Theatermenschen: zum Vortragszeichen,
dem Kellner: zum Lauf,
dem Bankrotteur: zum accelerando,
dem Clown: zum modernen Musikstück.

Willy Kriens.

Ein unbekannter Brief von Moscheles

über die Studienverhältnisse am Leipziger Konservatorium in den 50er Jahren des vorigen Jahrh. wird uns von Herrn Fr. Prokesch, Luxemburg, dem Sohn des Adressaten, zur Verfügung gestellt. Er lautet wie folgt:

H: F. Prokesch
Wohlgeboren

Leipzig d. 6.t Octob. 1854

Sehr gern möchte ich Ihrem Wunsche entgegen kommen Ihnen als Landsmann die Gelegenheit zu verschaffen sich hier in der Kunst zu vervollkommnen. Meinen Unterricht am Conservatorium würde ich Ihnen mit doppeltem Interesse angedeihen lassen, während Sie Gelegenheit fänden unter andern tüchtigen Lehrern Harmonie und Komposition zu studiren, selbst Violine Gesang u. Orgel könnten Sie nebenbey studiren wenn das Pianoforte Ihr Haupt-Instrument ist. —

Ich würde Ihnen wohl behülflich seyn die Kosten Ihres hiesigen Aufenthalts für Conservatorium und Lebensunterhalt so viel als möglich zu beschränken, aber darin läßt sich nicht viel thun. Stipendien giebt es hier nicht, und Freystellen beym Conservatorium können nur Inländer erhalten. Es handelt sich nun darum ob Sie sich folgenden nöthigen Ausgaben unterziehen können:

Conservatorium des Jahres 85 T. (Taler)
Wohnung Verköstigung Feuerung etc. gegen 200 T. d. J.*)
Klavier Miethe 3 T. monatlich
Musikalienleih-Anstalt 6 T. jährl. Abonnements Concerte 9 T.

Mit dem 1.t d. hat unsere Saison durch das 1.t der 20 Abonnements Concerte begonnen. Das Hören dieser Concerte ist die Haupt-Triebfeder für die geistige Ausbildung musikalischer Fähigkeiten. In einigen Tagen fängt der neue Cursus im Conservatorium an. Die Zeit des baldigen Eintritts ist die günstigste, obschon auch zu Ostern ein Cursus beginnt.

Welchen Entschluß Sie fassen mögen, Seyen Sie versichert mit gutem Rath und Theilnahme steht Ihnen zu Diensten

Ihr Ergebener

J. Moscheles.

*) Diese Summe läßt sich nach Umständen vermindern.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

v. Waltershausen: „Orchesterpartita über drei Kirchenlieder" op. 24 (Elberfeld-Barmen, Franz v. Hoeßlin).

Hermann Heiß: Klavierkonzert im Hauerschen Zwölftonsystem (Darmstadt, Kurt Schubert anläßl. d. Jubiläumstagung d. R. D. T.).

Eugen Diebschlag: 130. Psalm für Solo, Chor und Orchester (Remscheid, Dr. Felix Oberborbeck).

Otto Besch: „Vorspiel zu einem Schauspiel" (Königsberg, Herm. Scherchen).

Bernhard Lobertz: „Partita barocca" für Streichinstrumente (Wiesbaden, GMD. Schuricht).

Rudolf Kattnigg: Sinfonie Nr. 2 in G-Moll (Bochum).

Hermann Erpf: „Einleitung, Ostinato und Fuge über BACH für Klavier" (Köln, Hermann Drews).

O. Respighi: „Feste di Roma", sinfon. Dichtung (Mailand, Scala, unter Toscanini). Das Werk bildet mit den beiden bisher entstandenen: „Pini di Roma" und „Fontane di Roma" eine Art Orchestertrilogie.

Robert Bückmann: Trauermusik für Orchester (M.-Gladbach, GMD. Gelbke).

Henri Marteau: „Saul", dramatische Szene für Bariton, Sopran und großes Orchester, nach Lamartines 18. Méditation poétique (Übers. v. Joachim Bergfeld), op. 21 (Eisenach, städt. Orch. unter Walter Armbrust).

Bühnenwerke:

„Sly", Oper von Wolf-Ferrari (Dresdener Staatsoper, Deutsche Urauff.).

„Die Sache Makropulos" von Lêôs Janacek (Frankfurt, Deutsche Urauff.).

„Kuchentanz", Oper von Erwin Dressel (Staatstheater Kassel).

„Jaromiz, der Dudelsackpfeifer" von Weinberger (Deutsche Urauff. in Breslau).

„Kaschtschei der Unsterbliche" von Rimsky-Korssakoff (Deutsche Urauff. in Dortmund).

„Der feurige Engel" von Prokofieff (Berlin).

„Aus einem Totenhaus" von Janacék (Ebenda, Deutsche Urauff.).

„Samson" von Händel, Bearb. u. Inszenierung von Herbert Graf (szenische Urauff. im Breslauer Opernhaus).

„Falstaff", Oper von Vaughan Williams (London, Royal College of Music, Ernest Palmer Opera Study Fund).

„Des Kaisers neue Kleider", Oper von Finn Höffding (Kopenhagen).

„Fête galante" von Poul Schierbech (Ebenda).

„Der arme Reinhold" von Wilh. Grosz (Stadttheater Essen).

„Voodoo", Oper von H. Lawrence Freeman (New Yorker Radio). Es handelt sich hier um die erste große Oper, deren Komponist und zugleich Textdichter ein Neger ist.

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Alexander Stalger: Zwei Streichquartette (Bad Pyrmont, R., K. u. M. Krämer u. Hans Dachsel).

Adolf Spies: „Ein Sonntag", Orchestersuite (Mergentheim, unter Dr. J. Maurer).

Walter Niemann: „Moderne Tanzsuite" für Klavier op. 115 (Kassel [Frankfurter Rundfunksender], durch den Komponisten).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Das Messe-Sonderkonzert im Gewandhaus leitete dieses Mal GMD. Fr. von Hoesslin und man hatte somit Gelegenheit, den heute an vorderer Stelle stehenden Dirigenten mit einem ersten Orchester musizieren zu sehen. Das Ergebnis war sehr ungleich: Während der erste Satz von Schuberts Unvollendeter in einem sogar tieferen Sinn überzeugte und der zweite, obwohl zu wenig schwingend und ätherisch gegeben, den sehr guten Eindruck noch keineswegs verwischte, brachte der Vortrag von Beethovens Fünfter eine ganz beträchtliche Enttäuschung. Ohne weiteres wurde klar, daß der große Atem, eine Vorbedingung für ruhige Monumentalität, dem Dirigenten fehlt, wie ihm auch eigentliche Elastizität — der 2. Satz war beinahe klebrig — abgeht. Es kam zu inneren Lockerungen, schließlich zu einem überstürzten Schluß, der den Streichern alle Wucht nahm und Beethoven zu einem Neurastheniker machte. — Weiterhin lernte man den Bassisten der Dresdner Staatsoper Andrésen als Liedersänger (Schubert) kennen, der aber beinahe katastrophal versagte. Auch bei Unpäßlichkeit dürfte ein durchgebildeter Sänger — eine Entschuldigung lag aber nicht vor — nicht fortwährend zu gesanglich unannehmbaren Tönen gelangen. A. H.

Günter Ramin, der nunmehr 10 Jahre als Organist an der Thomaskirche wirkt, veranstaltet am 4., 14. und 24. Oktober Orgelkonzerte, die einen Überblick über das Orgelschaffen von Meistern des 17., 18., 19. und 20. Jahrh. bieten werden.

Der Thomanerchor ist gegenwärtig auf einer 3wöchigen Konzertreise begriffen, die ihn nach Eisenach, Frankfurt, Wiesbaden, Heidelberg und Freiburg i. B., sowie nach den wichtigsten Städten der Schweiz und zurück über Karlsruhe führen wird.

Der Spielplan der Leipziger Oper verheißt, außer den schon genannten Urauff. von d'Albert und Wetzler, an Neuheiten: „Die ägyptische

Helena" von Strauß, „Der singende Teufel" von Schreker, Kreneks drei neue Einakter und Weills Protagonisten.

Neueinstudierungen und Inszenierungen: Die Stumme von Portici, Don Pasquale, S. Wagners „Bärenhäuter", Bizets „Djamileh" (Neuübers. v. A. Simon), Donizettis „Lucia von Lammermoor" (Neubearb. von M. Ettinger) und Mozarts „Don Juan". Eine Morgenfeier mit Vokal- und Instrumentalstücken Schuberts wird an dessen Todestag stattfinden.

Motette in der Thomaskirche.

31. Aug. Reger: Phantasie u. Fuge D-Moll op. 135b. — K. Thomas: „Psalm 137".

7. Sept. Bach: Dor. Toccata u. Fuge. — Dulichius: „Christus humiliavit" (8st.). Gallus: „Heilig" (2chörig), H. Schütz: Deutsches Magnificat.

14. Sept. Hans Gál: Toccata (Urauff.). — Bach: „Der Geist hilft". Brahms: „Warum ist das Licht". — Das etwa 18 Min. dauernde Orgelwerk von Gal ist unter der Bezeichnung „Toccata" unverständlich. Was Gal bietet, ist eine, einem leidenschaftlich erregten, dabei uneinheitlichen Zustand entflossene freie Fantasie, die mit ihren verschiedenen Stilelementen, ihren bizarren und gelegentlich geradezu außermusikalisch wirkenden Mitteln dem Charakter einer sinfonischen Dichtung nahekommt. Inwieweit das unruhige, sehr virtuose Werk in sich thematisch gestaltet ist, läßt sich bei den in eine irrlichternde, romantische Gefühls- und Farbenwelt getauchten Themen nach einmaligem Hören kaum sagen. Der Gesamteindruck ist zerrissen und unbefriedigend. Ramin spielte mit größter Bravour. W. W.

BRAUNSCHWEIG. Auch in der 2. Hälfte der Spielzeit arbeitete das Landestheater bis zum Schluß mit Hochdruck. Der Intendant Dr. Ludwig Neubeck erhielt anläßlich der Eröffnung des Theaters in Neustrelitz, dessen Bau er mit Rat und Tat gefördert hatte, und das er durch Mozarts „Cosi fan tutte" mit unsern Kräften feierlich eröffnete, von der dortigen Regierung als wohl verdiente Anerkennung den Professor-Titel. Über die Uraufführungen des letzten Vierteljahres Händels „König Porus", „Das Echo von Wilhelmstal" von Mikorey und „die Rache des verhöhnten Liebhabers" von Wilckens habe ich ausführlich berichtet, alle drei halten sich im Spielplan. Als hervorragendste künstlerische Tat folgte der „Der Ring des Nibelungen" im Zusammenhange vom Intendanten als Spielleiter betreut. Die Trilogie diente als Probierstein füt die Bewerber um die Stelle des ersten Dirigenten: Klaus Nettstraeter-Frankfurt a. M. schlug Tissor-Antwerpen und Wach-Königsberg siegreich aus dem Felde. Fortwährende Gastspiele störten die Ruhe und Stetigkeit des Spielplans, denn außer Mikorey, KM. Dr. Max Werner und Chordirektor Emil Kaselitz scheiden auch eine ganze Reihe Bühnenkräfte. Die neueinstudierte „Zauberflöte" erwies sich als eine künstlerische Tat des Oberspielleiters Benno Noeldechen, sie bildete den glänzenden Schlußpunkt der leuchtend untergehenden Spielzeit, die lange nachwirkt. In dem löblichen Streben, die vielen Sinnbilder und Rätsel dadurch zu lösen, daß er die Handlung freimaurerischem Einfluß mit der Moral eines Bruderbundes zuschreibt, geht der Führer aber zu weit; denn während der Arbeit am ersten Finale 1790 erschien erst das strenge Gesetz Leopolds II., das den Orden verbot. In dieser Beschränkung der persönlichen Freiheit sah der geschäftskundige Schikaneder aber ein treffliches Zugmittel, und Mozart ging als überzeugter Logenbruder gern auf die neuen Pläne des Textdichters ein. Die jetzige Wiedergabe lohnt schon eine Reise in die alte Welfenstadt an der Oker. Andere bemerkenswerte Opern waren: „Hanneles Himmelfahrt" von Paul Graener, „die ersten Menschen" von Rudi Stephan, „der Barbier von Sevilla" mit geschickter Bearbeitung der Originalrezitative durch L. Leschetizky usw.

Die Reihenkonzerte der Landestheaterkapelle wurden durch Mikorey glänzend zu Ende geführt. Abendroth und Furtwängler an der Spitze des Berliner Philharm. Orchesters feierten die gewohnten Triumphe. Letzterer liebt Braunschweig wegen seiner Mumme. Nach dem Konzerte folgte er mit der ganzen Kapelle einer Einladung der Firma Grotrian-Steinweg zum Abendessen; nach dem Konsum des beliebten Getränks zu urteilen, kann, wie der Intendant humoristisch bemerkte, das Verhältnis gar nicht inniger werden. Für die ersten Konzerte nach den Ferien sind Nettstraeter, Abendroth und Leo Blech als Führer verpflichtet. Im September werden es 75 Jahre, daß Hektor Berlioz aus Dankbarkeit für die vorbildliche Wiedergabe seiner Werke durch die Hofkapelle, deren heute noch segensreich wirkende Witwen- und Waisenkasse gründete. Mit den Vorbereitungen einer würdigen Feier dieses wichtigen Tages hat man jetzt schon begonnen. „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen." In heißem Ringen erkämpft sich die alte Hansastadt ihren Platz an der Sonne und wird ihn zu behaupten wissen. Ernst Stier.

EISENACH (Fortsetzung).

Durch die — an sich dankenswerte — Vermittlung der Volksbühne haben wir in Eisenach auch Opern-Gastspiele des Gothaer Landestheaters, die leider z. T. des Anhörens nicht wert sind. Es gab u. a. die Entführung, Fatme, Tiefland, Mignon, Carmen, Waffenschmied. Wenn Herr Kapellmeister Trinius uns in Eisenach nichts Bes-

seres zu bieten vermag, als z. B. jene Waffenschmied- oder auch jene Mozart-Aufführung, so mag er lieber in Gotha bleiben! — Sehr begrüßenswert ist die Veranstaltung von Kammerkonzerten des städt. Orchesters (Armbrust) durch die Volksbühne, die teils sehr Schönes, z. B. einen Serenadenabend, brachten. Joachim Bergfeld.

ERFURT. Über die verflossene Opernspielzeit ist nicht viel und nicht viel Gutes zu sagen. Das unzureichende Ensemble drückte nicht nur auf den Spielplan, sondern auch auf den Besuch des Theaters. Es zeigte sich wieder einmal, daß Sparsamkeit an der falschen Stelle eine kostspielige Angelegenheit ist. Viel Sorgfalt und Liebe hatten GMD Franz Jung und sein Spielleiter Dr. Schröder auf einen Einakterabend verwandt (zum Teil vergeudet): Webers hübscher, harmloser „Abu Hassan" litt freilich unter unzureichender Besetzung. Viel Humor steckte in der Aufführung von Hindemiths übermütigem und schlagkräftigem Witz „Hin und Zurück", einem Spaß, den der Komponist Sketch nennt (dem neuen, sehr nötigen Fremdwort auch in der höheren Kunst ein herzliches Willkommen!). Auf Hindemiths lustiges Werk wurde Stravinskys „Mavra" gesetzt. Man brauchte über diesen albernen Schmarren kein Wort zu verlieren, wenn nicht gerade seinem Schöpfer von gewisser Seite immer lautere Vergötterungshymnen gesungen würden und wenn man nicht grade in Erfurt diese Propaganda immer und immer wieder, und zwar trotz dauernder knalliger Reinfälle, in Bewegung gesetzt sähe. Da nun grade in diesen Tagen von sattsam bekannter Erfurt-Berlinerischer Seite Stravinsky gegen unsern heimischen Tondichter Richard Wetz ausgespielt wurde, so bedeutete die Aufführung des Einakters für die Erfurter eine beachtenswerte Probe aufs Exempel. Das Ergebnis war auch hier für den Russen — man darf ruhig sagen: katastrophal. Noch nie hatte man sich so gelangweilt wie bei der Mavra. Und wenn es nötig war, den Ruhm Stravinskys noch einmal als eine künstliche Ästhetenmache zu erweisen, so geschah das bei dieser Gelegenheit mit aller Deutlichkeit. Was natürlich nicht hindern wird, den großen Igor weiter auf den Denkmalssockel zu stellen. — Die beste Aufführung der Spielzeit brachte die Oper ganz am Schluß mit den „Meistersingern." Dann schlossen sich die Tore des Theaters nicht nur für das Publikum, sondern auch für den Intendanten William Schirmer. Hoffentlich gelingt es seinem Nachfolger Herbert Maisch die Erwartungen zu erfüllen, die man ihm entgegenträgt.

Mehr noch als in der Oper konnte Jung seine Dirigierkraft in den Konzerten der „Erfurter Konzertvereinigung" zur Geltung bringen. Den Höhepunkt dieser Konzerte bildete eine Aufführung der „Matthäuspassion", bei der der Chor der Konzertvereinigung von der „Bachgemeinde" und dem „Motettenchor" unterstützt wurde. Das Ganze eine Großtat, für die der Hörer den Mitwirkenden, in erster Linie den Solisten A. Quistorp, M. Adam, R. Bröll, H. Achenbach, B. Laaß zu Dank verpflichtet ist. Aus der Reihe solistischer Abende bleiben die Sängerinnen E. Graf-Gauger, M. Loesch, die Pianisten G. Homann, H. Gebhardi und der Konzertmeister unseres Orchesters O. Klinge, zugleich als Primarius seines Quartettes, zu nennen. Der „Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor" (Dirigent Richard Wetz) vereinigte sich zur Aufführung größerer, doppelchoriger Werke von Schütz und Brahms sehr vorteilhaft mit dem Madrigalchor der Volkshochschule Jena. Dr. Becker.

HALLE (S.). Die Opernspielzeit des Stadttheaters brachte rund zwanzig Werke. Außer den zum festen Bestand zählenden Opern sind zu nennen Verdis „Macht des Schicksals", die berufen ist, dem allzu abgespielten Troubadour Erholung zu verschaffen, Flotows „Fatme", eine durchaus erweckungsfähige komische Oper mit leichter Hinneigung zur Operette ohne deren Fehler (Tragik und Tanzsport), Boieldieus „Weiße Dame" (Unter diesem Namen kennt sie jeder seit fast 100 Jahren, die Neubearbeitung Dr. H. Löwenfelds sucht sie als „Weiße Frau von Avenel" neu einzubürgern!), und vor allem Marschners „Vampyr", durch dessen Neugestaltung sich Pfitzner ein unleugbares Verdienst erworben hat. — An Neuheiten, von denen über Beilschmidts „Tugendwächter" und Schuberts „Freunde von Salamanka" bereits besonders berichtet wurde, ist nachzutragen Braunfels' „Don Gil von den grünen Hosen", ein echtes musikalisches Lustspiel, unbeschwert von Sentimentalität, aber erfüllt von phantastischem Humor. Kapellmeister Hanns Roessert traf den Stil recht glücklich, höchst reizvoll war die ganz auf flächige Farbenwirkung gestellte, vom Bildhauer Paul Horn geschaffene Inszenierung, die auf naturalistische Ausgestaltung fast ganz verzichtete. Alles in allem dürfen wir mit dem unter GMD Erich Bands musikalischer Oberleitung gebotenen Spielplan zufrieden sein, nur in der Besetzungsfrage bleiben für den kommenden Winter noch einige Wünsche offen.

Die an gleicher Stätte abgehaltenen 8 Sinfonie-Konzerte (nebst öffentlicher Hauptprobe) zeichneten sich ebenso durch gediegene Programmaufstellung wie gute Form der Ausführung aus. Daß unser Orchester sich dank der von Band geleisteten Arbeit jetzt auch in der Reichshauptstadt hören lassen kann, hat es vor wenigen Monaten erst bewiesen. Aus dem im letzten Winter Gebotenen sei nur einiges hervorgehoben, wobei wir

uns eine Aufzählung der Standwerke der klassischen und romantischen Zeit ersparen können. Neu war das in seiner virtuosen Instrumentierung und der unbekümmerten Frische seiner Erfindung wirkungssichere Orchester-Scherzo „Eleusisches Fest", ein noch frühes Werk von H. Ambrosius, ferner die anspruchsvolle Sinfonie A-Moll von Günter Raphael, der, ohne innere Verbundenheit mit Brahms und Reger verleugnen zu können, eigne Gedanken von Bedeutung zu sagen hat, aber im Finale, das durch energische Konzentration nur gewinnen könnte, im Streben nach Monumentalität doch etwas im Äußerlichen haften bleibt. Auch Regers einfallsreiche Serenade op. 95 erklang zum erstenmal, ebenso „Macbeth" von R. Strauß und der „Sinfonische Prolog" von Schillings. In eleganten Formen bewegt sich das sehr eingängliche Klavierkonzert von Jos. Marx, in C. Nielsens Violinkonzert vermißte man die große Linie. Eine sehr amüsante Angelegenheit ist die witzige Serenade von Milhaud. Zur Uraufführung gelangte eine Sinfonische Dichtung des dem Orchester als Geiger angehörenden Karl Herforth, der Prolog zu dem Chorwerk „Das Gewissen", worin sich der Autor deutlich zur Neuromantik bekennt, auch gelegentlich einen Ausflug in moderne Heterophonie wagt. Der ethische Grundgedanke, dem in einem Sopransolo Ausdruck verliehen wird, ist die Sehnsucht nach Befreiung aus der Not unsrer Zeit. Als neu dürfte auch ein großer Teil eines dem 18. Jahrhundert gewidmeten Abends zu bezeichnen sein. So hörte man hier ein schon durch die Klangfarbenausnutzung bemerkenswertes Konzert von Stölzel für zwei Trompetenchöre, Holzbläser und geteilte Streicher, eine D-Moll-Sinfonie von Friedemann Bach und eine Ballettmusik aus Jomellis „Vologeso" (bearb. von E. Band). Als Sonderveranstaltung gab es eine Schubert-Feier, die außer der schon genannten Oper die C-Dur-Sinfonie brachte, vorher in einer Matinee Karl Erb als unübertrefflicher Liedgestalter, während Hans Basssermann mit Kurt Schubert die Sonate A-Dur und das Rondo H-Moll musizierten, letzterer außerdem eine Impromptureihe.

Die „Philharmonie", nunmehr in den großzügig umgestalteten Saal des Stadtschützenhauses übergesiedelt, hatte in den Berliner Philharmonikern unter Dr. Georg Göhler — daneben dem Gewandhausorchester unter Furtwängler und der Dresdner Staatskapelle unter Fritz Busch — wieder die trefflichsten Helfer.

In der Auslegung der alten Meister bewährte sich Göhlers hervorragende Einfühlungsgabe wie immer am eindrucksvollsten. Ein Abend mit lebenden Komponisten brachte Hindemiths in der Einleitung gesucht absonderliches, aber im weiteren Verlauf höchst fesselndes Violinkonzert, Respighis etwas monotone Herbstdichtung, die orchestral glänzend gemachte Venezianische Szene von Mancinelli, das kecke Preludio giocoso von Gasco und Rezniceks geistreiche Chamisso-Variationen. Über das Brahmsfest wurde schon von andrer Seite berichtet.

Die Robert Franz-Singakademie zeigte sich unter Prof. Dr. Alfred Rahlwes wieder in bester Form. Sie bot außer einem Lieder-Abend Suters „Le Laudi", mit denen sie sich kurz darauf auch in Berlin einen großen Erfolg holte, und die Matthäus-Passion. Von den Darbietungen des Lehrergesangvereins (Rahlwes) ist eine Aufführung von Hugo Kauns Requiem mit besondrer Auszeichnung zu nennen.

Eine Aufzählung der Solisten und Kammermusikvereinigungen, die zu Gaste erschienen, ohne immer auf die erwünschte Nachfrage zu stoßen, dürfte sich erübrigen. Es ist auch ein Zeichen der Zeit, daß selbst eine hier so gut eingeführte Vereinigung wie das Klingler-Quartett ihre Besuche eingestellt hat, weil die ehedem zahlreiche Kammermusikgemeinde merklich zusammengeschmolzen ist. Dr. H. Kleemann.

KASSEL. Man hat eben gerade mit einigen guten Ermahnungen, zager Genugtuung und leiser Hoffnung auf die Gesundung und Stabilisierung des Opernspielplans den Schlußstrich unter die erste Spielzeit und die Regietaten des Intendanten Ernst Legal gezogen, da beruft ihn ein ministerieller Ukas aus Berlin als Nachfolger Klemperers an das dortige Operntheater und beschwört damit zugleich wieder kaum ein Jahr nach Bekkers Abgang Intendantenkrise, Personen- und Systemwechsel und als Übergang den unsicheren Zustand latenter Geheimniskrämerei. Der bescheidene Ausklang des Opernwinters, der neben Hindemiths immerhin beachtlichem und interessantem „Cardillac" nur den Tristan, Verdis Othello und Lortzings beide Schützen neu studiert herausbrachte, war gewiß nicht vielversprechend, aber er deutete einigermaßen wenigstens wieder auf Ansätze solider Theaterpraxis, die freilich Berlin wenig kümmern mögen. Jedenfalls sah sich der Kasseler Magistrat genötigt, gegen diese Art amtlicher Berliner Kunstpolitik im Interesse der Stadt vorläufig energisch zu protestieren, ohne daß nun deshalb schon nach den bisherigen Erfahrungen Grund zum Optimismus wäre.

Ein erfreulich frischer und unternehmungsfroher Zug ging durch das Konzertleben. Unter den sinfonischen Neuheiten der von Dr. Robert Laugs souverän geleiteten fünf Stammkonzerte konnte man neben allerhand Problematischem: Pierre Maurice (Islandfischer), Reznicek (Tanzsuite), Schönberg (Bach-Choralvorspielen), Rosenstock (der von ihm selbst dirigierten Ouverture zu einem heiteren Spiel) und Honeggers abstruser Pacific 231 auch einiges Wertvolle: H. Ungers Orgel-Orche-

sterkonzert, G. Schumanns Händel-Variationen und Trapps zweite Sinfonie buchen. Starker Auftrieb herrschte auf chorischem Gebiet, wo Laugs und sein Lehrergesangverein (Konzertchor) Liszts Christus, Bachs H-Moll-Messe und Mahlers Sinfonie der Tausend mit dem wirklichen Schwung erhaben-innerlicher Festlichkeit erfüllte und sein edelstimmiger a cappella-Chor sich für moderne Werke von Haas (Deutsche Vesper), Wetz (Aus Nacht und Morgen), Lubrich und Pestalozzi erfolgreich einsetzte. Das Vorbild wirkte anfeuernd auf die übrigen zahlreichen Chorvereinigungen, auch pädagogisch wurde die Bewegung vertieft durch Chormeisterkurse, wie sie im vorigen und in diesem Jahre von staatlicher Seite und von den Fachgenossen selbst veranstaltet wurden. Eine umfassende Musikbildungswoche, deren Zustandekommen dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer zu danken ist und die wichtigste Gegenwartsfragen des Unterrichts in Vortragskursen (Prof. Mersmann, Ch. Pfeffer, K. Hallwachs) und Arbeitsgemeinschaften (A. Rebner, F. Loebenstein, C. M. Geis) zu klären suchte, fand aus allen Teilen des Reiches lebhaften Zuspruch. Die Kammermusik scheint durch die Gründung einer Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik und das neu gebildete Museumsquartett (Cybulla-Aschermann, Rullmann, Geese, Bender) — bisher drei Abende mit klassischem Programm — endlich eine feste künstlerische und gesellschaftliche Grundlage gewonnen zu haben. Da hier nur anerkannte Meister zu Wort kommen, will der neue Opernkapellmeister Wilh. Frz. Reuß, der sich übrigens auch als tüchtiger Sinfoniedirigent erwies, mit einer eigenen Vereinigung für moderne Kammermusik im kommenden Winter eintreten. Für die nötige Fülle aber sorgte sonst wie immer die bunte Schar der Solisten, Berühmtheiten und Dilettanten, die alljährlich durch Kassel zieht und uns vorläufig noch immer vollauf genügt. Dr. Gustav Struck.

NÜRNBERG. Die Saison 1927/28 fand am Theater ein ziemlich neues Ensemble. Daher war Figaro als Eröffnungsvorstellung nicht gerade glücklich gewählt. Denn Mozart verlangt ein gut zusammengespieltes Ensemble. Wenn trotzdem sich die Vorstellung zu einem verheißenden Auftakt für die Spielzeit gestaltete, so danken wir das besonders der vorzüglichen Einstudierung unter der Leitung des Generalintendanten Dr. Maurach und der liebevollen musikalischen Kleinarbeit Robert Hegers-Wien. Ihn begrüßten wir als lieben Gast auch bei der glanzvollen Festvorstellung der Meistersinger, die die Stadt Nürnberg anläßlich der Eröffnung des Dürerjahres mit einer großen Zahl erlesener Gäste wie Rode, Bender, Grete Stückgold und Robert Burg einem, fast möchte ich sagen, internationalen Publikum bot. Diese Meistersinger, bei denen ebenfalls Dr. Maurach Regie führte, erklingen den ganzen Sommer als Festvorstellungen an Samstag-Abenden, und unser einheimisches Ensemble gibt sich alle Mühe und gestaltet diese Vorstellungen zu künstlerischen Höhepunkten. Musikalischer Leiter ist der erste Kapellmeister Bertil Wetzelsberger, ein paarmal durften wir Hermann Abendroth-Köln hier am Pult begrüßen. Uraufführungen gab es so gut wie keine. Erwähnenswert ist lediglich das Ballett „Fieber" von Willy Godlewski, das in guter Wiedergabe mit der schmissigen Musik von Fritz Theimer viele Wiederholungen erlebte. Selbstverständlich spielte auch hier Jonny auf; sein Erfolg war dank einer erregten Stadtratsdebatte ein ganz ausgezeichneter. Das Wunder der Heliane wollte sich nicht recht einbürgern, auch Mraczek hatte mit seiner Oper „Dürers Bild" nicht einmal in der Dürerstadt viel Erfolg; eigentlich ist das schade, denn die Musik ist jedenfalls wertvoll. Trotz einer vorzüglichen Wiedergabe verschwand auch Ettingers Clavigo bald wieder vom Spielplan. Sonst gab es das übliche Repertoire mit Tannhäuser, Tristan, Tosca, Troubadour, Wildschütz, Othello, Rosenkavalier und Elektra. Pfitzner dirigierte den von ihm für die deutsche Bühne neu eingerichteten Vampyr mit großem Erfolg. Paul Bender hinterließ als Barbier in der Corneliuschen Oper unvergeßliche Eindrücke. Die Operette, die an unserem Theater über sehr gute Kräfte verfügt, machte mit diversen Neuheiten bekannt und erinnerte sich auch bisweilen der klassischen Operette. Im großen und ganzen konnte man mit der abgelaufenen Spielzeit wohl zufrieden sein.

Das Nürnberger Konzertleben wird in der Hauptsache bestimmt durch die Städtischen Konzerte und die großen Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Vereins, denen sich noch die wertvollen Kammermusikabende des Privatmusikvereins zugesellen. Während die städtischen Konzerte in der Hauptsache sehr konservativ eingestellt sind und gute Aufführungen klassischer Musik bieten, versuchte der Philharmonische Verein unter Leitung des aus Bremen jeweils herbeigeeilten Generalmusikdirektors Ernst Wendel mit Erfolg auch neuere Werke aufzuführen. Der Privatmusikverein blieb in seinen acht Konzerten auch diese Saison seinen Grundsätzen treu und verpflichtete nur erste Kräfte, die hehre Kunst boten. Ziemliche Stürme gab es im hiesigen Chorleben. Der Verein für klassischen Chorgesang mußte seinen neuen Chorleiter Anton Hardörfer, kaum daß er den Dirigentenstab in die Hand genommen, nach Essen an die Folkwangschulen ziehen lassen, nachdem ein heftiger Pressekampf vorher genügend Staub aufgewirbelt hatte. Nach einer Interimszeit wird man nunmehr auf den neuen Mann, der in der

Person des jugendlichen Karl Demmer gefunden wurde, sehr gespannt sein. Hardörfer brachte in seinem Abschiedskonzert hier erstmalig mit großem Erfolg Arthur Honeggers „König David" zum Erklingen. Der andere große Chorverein, der Nürnberger Lehrergesangverein, ersang sich unter der zielbewußten Leitung seines Chorleiters Fritz Binder mit der Missa solemnis einen wohlverdienten Erfolg, dem sich im Mai anläßlich des 50jährigen Bestehens des Vereins eine hochachtbare Aufführung der achten Sinfonie von Mahler anreihte. Daneben haben wir noch eine Anzahl kleinere Chöre, die alle bemüht waren, Gutes zu leisten. In allerjüngster Zeit verdient auch der Chor des städt. Konservatoriums Beachtung, der unter der neuen Leitung von Walther Körner in den beiden großen Kirchen St. Lorenz und St. Sebald die A-Moll-Messe von Kurt Thomas zur Erstaufführung für Nürnberg brachte und dadurch schon bei seinem ersten größeren Auftreten seine Existenzberechtigung erwies. Eine große Reihe von Solistenkonzerten gab genügend Gelegenheit, Namen von gutem Ruf zu hören, wobei besonders Josef Pembaur und Maria Kahl-Decker viel Erfolg hatten. Das Konzertieren einheimischer Kräfte hob sich mit Ausnahme von Kahl-Decker nicht über den Durchschnitt.

Ganz spät in den heißen Tagen des Juli erlebte Nürnberg auch im Rahmen des Dürerjahres sein erstes Bachfest. Bei allen solchen Veranstaltungen zeigt sich das gleiche Übel; nämlich ein Zuviel des Gebotenen und dadurch bedingt eine erschlaffende Teilnahme des Publikums, das zuletzt die Gefolgschaft verweigert. Man bedenke! In knapp drei Tagen sieben Konzerte von ungewöhnlichen Ausmaßen mit einer durchschnittlichen Dauer von 2½—3 Stunden. Der Grund ist darin zu suchen, daß jeder Verein und jeder Dirigent glaubt, seine Darbietungen allein seien die Hauptsache. Die beiden großen Chorvereine, Klassischer Chor und Lehrergesangverein, brachten weltliche Kantaten und das Magnificat. Christian Döbereiner, der stilsichere Interpret alter Musik, vermittelte in zwei Kammermusikveranstaltungen Brandenburgische Konzerte und Werke für drei und vier Cembali, Walter Körner spielte Orgelwerke in der Lorenzkirche und ließ seinen Bachchor eine Anzahl Motetten und Werke aus Dürers Zeit singen. Otto Döbereiner brachte die ergreifende Actus-tragicus-Kantate zu stimmungsvoller Wiedergabe, und als Abschluß des Festes erklang die „Kunst der Fuge", in der Bearbeitung von Wolfgang Graeser. Bertil Wetzelsberger gelang die Wiedergabe des immensen Werkes ausgezeichnet. Auch der beinahe bei Bachfesten schon obligatorische Festgottesdienst mit der alten Liturgie und großer musikalischer Ausschmückung fehlte nicht. Ein gewaltiges Aufgebot an Solisten, darunter Namen von Rang, trug zum guten Gelingen des Festes bei, nicht zuletzt das Städt. Orchester, das neben seinem vollen und wahrlich bisweilen aufreibenden Theaterdienst sämtliche Sinfoniekonzerte und die Veranstaltungen der großen Chorvereine zu leisten hat. Dr. Fritz Jahn.

RUDOLSTADT. In unserer ehemaligen Residenz herrschte auch in der verflossenen Spielzeit wieder ein sehr reges musikalisches Leben. Da aus finanziellen Gründen die Oper nicht so gepflegt werden konnte wie in den Vorjahren unter Böhlke und Kellermann, legte die Landeskapelle das Hauptgewicht auf die Sinfoniekonzerte. Als deren Leiter bewährte sich der 1. Kapellmeister des Landestheaters Friedrich Schmid-Westendorf, ein geborener Deutsch-Tiroler, vorzüglich. Es gab u. a. Wagners Faust-Ouvertüre, Tod und Verklärung von Strauß. Brahms' Erste sowie Werke von Mozart, Beethoven und Schubert. Als Solisten hörten wir Gräfin Maria von Neipperg (München) (Wagnersche Gesänge), Anna Valle, Berlin (Sopran), die sich als gutgeschulte Mozartsängerin erwies, und unsere heimische Pianistin Martha Bereiter (Liszts Es-Dur-Konzert). Das Schlußkonzert endete mit Bruckners gewaltiger Dritter. Ein größeres Chorwerk kam nicht zur Aufführung: unser Chorwesen ist leider zu sehr zersplittert. Die Musikgemeinde bot auch nur Abende mit kleineren Gesängen. Hier traten auch auf das Schachtebeck-Quartett, die Gewandhaus-Bläser-Vereinigung, Willi Sonnen (Schubert, Löwe) u. a. — Erwin Hahn, der bewährte Intendant des Landestheaters, trug als Bewerber um den Heidelberger Posten den Sieg davon. Da die Verhandlungen wegen einer „Fusion" mit Sondershausen scheiterten, schrieb der Stadtrat die hiesige Intendantenstelle aus. Oskar Franz, der bisherige Oberspielleiter des Stadttheaters zu Erfurt, wurde zum Nachfolger Hahns erkoren. Als 1. Kapellmeister wurde Josef Trauneck, zuletzt in Reichenberg in Böhmen tätig, für die neue Spielzeit verpflichtet. B.

SCHWERIN. Erstmalig wurden in der kürzlich beendeten Spielzeit am Mecklenburgischen Staatstheater Janačeks „Jenufa" und Kreneks „Jonny aufgeführt. Das schöne Werk des eben verstorbenen Meisters hat nun auch nach einer feinen, abgerundeten Aufführung in Schwerin Bürgerrecht erworben. Neben Professor Kaehler, der liebevoll den Stimmungs- und Klangreiz der Partitur deutete, verdient besonders Frau Uckos dramatisch belebte Gestaltung der Küsterin hervorgehoben zu werden. Die Vorbereitungen zum Jonny blieben nicht ohne Einfluß auf den Spielplan. Für ein Institut wie das Schweriner ist es immer ein Wagnis, auch schon mit Rücksicht auf die zu Gebote stehenden Mittel, ein Werk von

solchen Anforderungen anzunehmen, das letzten Endes doch nur als vorübergehende Erscheinung zu bewerten ist. Anerkannt werden muß aber auf jeden Fall die gut vorbereitete Wiedergabe unter Lutzes straffer musikalischer Leitung. Ein drittes Werk, Cornelius' „Barbier von Bagdad", mußte hier fast ein Vierteljahrhundert warten, ehe man sich seiner erinnerte; versprochen war die Ausgrabung schon seit mehreren Jahren. Das graziöse Werk, für das sich Kaehler mit bestem Gelingen einsetzte, fand eine herzlich warme Aufnahme. Die Titelpartie verkörperte Kammersänger Karl Braun von der Berliner Staatsoper. Manche gute Aufführung gab es noch im Laufe der Spielzeit an älteren und neueren Opernwerken. Hierfür waren zum Teil vom Oberspielleiter Friederici, der jetzt aus dem Verbande des Mecklenburgischen Staatstheaters scheidet, neue Bühnenbilder entworfen, die in Form und Farbe dem geistigen Gehalt der Werke gut entsprachen.

Die Orchesterstammkonzerte unter Kaehler brachten an Neuheiten Wetzlers Assissilegende, eine Variationensuite von Joseph Haas, Sinfonien von Karl Nielsen und Gerhard Schjelderup, die Rossinianasuite von Respighi, Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 2 (Gerda Nette), Sibelius' Violinkonzert in D-Moll (Prof. Ruthström, Stockholm)-, das dritte Violinkonzert Hindemiths (Konzertmeister Krämer, Schwerin) und im letzten Konzert, das Siegmund von Hausegger leitete, die Variationen „Aufklänge" des Gastdirigenten. In einem Sonderkonzert wurde Kaehlers neues Chorwerk „Abendlied" uraufgeführt, ein ungekünsteltes, poesievolles und empfindungsreiches Werk, das Beachtung verdient. Das Schweriner Streichquartett wartete an seinen fünf Abenden mit neuer Kammermusik von Reger, Pfitzner, Sinding, Graener, Peterka und Kirchner auf. Mit bestem Gelingen setzte sich Liesel Pinkpank und die Tanzgruppe des Staatstheaters für Paul von Klenaus Ballett „Klein Idas Blumen" ein.

Von den sonstigen Veranstaltungen in der Berichtszeit sei erwähnt eine Aufführung der Schöpfung, wobei der seit dem letzten Mecklenburgischen Musikfest hier in bester Erinnerung stehende Dr. Wolfgang Rosenthal (Leipzig) aufs ausdruckvollste und stilecht ausgearbeitet die Baßsoli sang. Beachtung verdienen auch als fördernde Kulturtat die Konzerte des Schweriner Schülerorchesters. Hier wird unter Kammermusikus Läppchens Stabführung recht ersprießliche Arbeit geleistet. Das 50. Konzert bot den gewünschten Anlaß des allgemeinen Dankes an den verdienstvollen Leiter und musikalischen Berater dieser begeisterungsfrohen jungen Menschen. A. E. Reinhard.

STETTIN. Von den Neuheiten, die unser Stadttheater während der zweiten Hälfte der Spielzeit brachte, sind in erster Linie Ernst Tochs witzige „Prinzessin auf der Erbse" und Karl Rathaus' charaktervolle Ballettmusik „Der letzte Pierrot" zu nennen. Starkes Interesse erregte als Werk eines Einheimischen die uraufgeführte, lyrisch eingestellte Musikdichtung „König Tod" von Wilhelm Rettich. (Diesen begabten Musiker, dem man während der Zeit seiner Anstellung am Stadttheater im übrigen kaum einmal Gelegenheit gegeben hatte, ante portas zu wirken, hat inzwischen der Leipziger Rundfunk als Mitarbeiter berufen.) Ferner ist zu berichten, daß der edle „Jonny" eine Zeitlang (viel zu lange!) sein Unwesen treiben durfte, während der Weill'sche „Zar" bald ausgespielt hatte.

Neben Aufführungen des „Tristan" und „Holländer" von durchschnittlicher Qualität ist eine hervorragend gute Wiedergabe von „Figaros Hochzeit" und eine nicht minder gute von Lortzings „Wildschütz" zu nennen, auch „Fra Diavolo", „Rigoletto" und „Regimentstochter" sind auf der Gewinnseite zu buchen.

Aus dem Verband des Stadttheaters schied mit Schluß der Spielzeit nach mehrjährigem erfolgreichen Wirken der sehr temperamentvolle Kapellmeister Philipp Wüst, um in Bremerhaven als Opern- und Konzertdirigent eine umfassendere Tätigkeit zu übernehmen. Ph. Gretscher.

WEIMAR. Das 6. Sinfoniekonzert unserer Nationaltheaterkapelle war eine Folge von Ur- und Erstaufführungen. Die Zusammenstellung läßt sich unter diesem Gesichtspunkt — aber auch nur unter diesem — rechtfertigen, andernfalls müßte man sie als „gewagt" bezeichnen. Eine „Heitere Ouvertüre", ein sehr längliches, akademisches Violinkonzert, die Ausbrüche religiösen Wahnsinns der Mutter aus „Wozzek" und danach — man denke — ein „Magnificat!" De gustibus non est disputantum! Daß ein Opus 4 schon das abschließende Urteil über einen Komponisten zulasse, wird man billigerweise bezweifeln dürfen. Man kann aber beurteilen, wie und wo der junge Baum Wurzeln schlug. Von dem Wiener Ernst Kanitz darf ich, nach seiner „Heiteren Ouvertüre" zu schließen, behaupten, daß er ein urgesundes musikalisches Talent ist, das wirklich mit dem Herzen „musiziert". Seiner Musik kann man bis auf den Grund schauen, eine Eigenschaft, die leider in unseren Tagen nicht hoch im Preise steht. Die Akzente des Eingangsthemas hätten viel prägnanter dargestellt werden müssen: der Streichkörper ließ überhaupt eine gewisse Kraft des Ausdruckes vermissen. So fielen denn die Effekte in Blech und Schlagzeug etwas aus dem Rahmen. Das Violinkonzert von Max Trapp spielte Robert Reitz mit hervorragender Virtuosität und Sicherheit. Es war keine dankbare Aufgabe für ihn, denn das Ganze ist mehr eine Sinfonie mit obligater Solovioline, als ein

Konzert für Violine. Erst der letzte Satz hat etwas vom Konzert an sich. Nun zu Alban Berg mit seinen drei Stücken aus „Wozzek". Wer es unternimmt, pathologische Seelenzustände in Musik zu setzen, der muß mehr als bei Untermalung gesunder Charaktere sein Talent zügeln. Und wem dann nur allein die Dissonanz noch Mittel zum Zweck ist, der wirkt unkünstlerisch. Es klingen hier und da Weisen auf, die erkennen lassen, daß ein Genie am Werke war, und Thea Wagner sang so wundervoll ergreifend dies tief beklagenswerte Schicksal einer Mutter in den Raum — es blieb doch im ganzen Schall und Getöse, Würgen und Tasten. Das stärkste und eindrucksvollste Werk des Abends war Kaminskis „Magnificat". Seine Versuche, die mittelalterliche und Bachsche Polyphonie in modernes Gewand zu kleiden, sind ja nicht restlos glücklich zu nennen, aber er hat ein gewisses eigenes latein-musikalisches Empfinden, das originell wirkt und seinen Werken eine persönliche Note gibt. Eine Bergmann-Reitz mit der reifen Kunst höherer Ausdeutung und den geheimen Kräften menschlicher Stimme vermochte zu offenbaren, was dem Werk innewohnt. Ein besonderes Lob sei dem Fernchor gesprochen; das Orchester des Nationaltheaters und sein Leiter, Dr. Praetorius, schienen mir aber durch die Anstrengungen der Oster-Spiele etwas angegriffen. Sind nicht acht Anrechts-Konzerte (neben sonstigen: Beamte, Freie Volksbühne usw. erfreuenden) in der Spielzeit mit ihren erhöhten Ansprüchen durch schwierige moderne Opern auch ein „Zuviel des Guten"? E. A. Molnar.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Münchener Festspiele 1928.

„Mozart und Wagner sind Erscheinungen, in denen sich der Genius der dramatischen Tonkunst in reinster Vollendung geoffenbart hat. Aus der unerschütterlichen Überzeugung, daß ihre Meisterwerke immer aufs neue beglücken und erheben, schöpfen die Bayrischen Staatstheater die zum Bereiten festlicher Zeit erforderliche Kraft und Begeisterung."

Ich habe diese Worte des Generalintendanten Clemens von Franckenstein meiner Betrachtung vorangestellt, weil sie, eine künstlerische Zielsetzung von programmatischer Bedeutung, Entscheidendes dartun: es geht bei den Münchner Mozart- und Wagneraufführungen noch um den Kern des Festspielgedankens, nicht nur um jenes internationale Fremdenpublikum, das auch heuer das Publikumsbild wesentlich bestimmte. Die stärksten Bataillone hatte wohl Amerika entsandt. Es gab fast nur ausverkaufte Häuser. Der Mann an der Kasse schmunzelte zufriedener als in vergangenen Jahren. Nach dieser Seite hin waren die Münchner Festspiele von 1928 ein voller Erfolg. Künstlerisch erlebte man, alles in allem genommen, jener beglückenden Augenblicke viele, da vor der Übermacht eines letzten Zielen zustrebenden Ausdruckswillens selbst dem hartnäckigsten Rezensenten Kreide und Merkertafel entsinken mußte, weil er (welch ein Hochgefühl!) spürte, daß sein Amt einmal überflüssig, ja Gott sei Dank, einmal völlig sinnlos geworden war.

Gemäß den letztjährigen Gepflogenheiten, den Mozartzyklus durch je eine Neuinszenierung zu bereichern, hatte man heuer „Cosi fan tutte" gewählt. Leo Pasetti hatte einen neuen szenischen Rahmen geschaffen, der das süditalienische Kolorit der nach Neapel verlegten Handlung recht augenfällig festhielt, während in des gleichen Künstlers Kostümentwürfen mehr der Zeitcharakter, das ausklingende Rokoko, betont war; nicht ohne in einigen entzückend kapriziösen Einzelheiten jene diskret parodistische Absicht, für die auch Mozarts Musik einige köstliche Beispiele gibt, bemerkbar werden zu lassen. Josef Geis besorgte die Spielleitung, die auf jeden aufdringlichen Neuerungswillen Verzicht leistete und sich in den Bahnen der großen Levi-Possartschen Überlieferung einfühlsam weiterbewegte. Für die musikalische Auffrischung zeichnete GMD. Knappertsbusch, der freilich bei Mozart nicht ebenso sicher auf den Pfaden eines instinktiven und impulsiven Erfassens wie etwa bei Richard Wagner schreitet. Um so anerkennenswerter ist sein diesmal sehr deutliches Ringen um einen ihm im innersten Wesen fremden Ausdrucksstil, für den er doch auch wieder so manche unerläßliche Voraussetzung wie etwa seine erfrischende rhythmische Klarheit, seine Abneigung gegen jegliche sentimentale Versüßlichung und intellektuelle Überspitzung mitbringt. Sonst gab es noch einen prächtigen, dramatisch gestrafften „Don Giovanni" unter Karl Elmendorff und eine von Paul Schmitz sehr liebevoll betreute „Entführung aus dem Serail". (In letzterem erwächst vielleicht der Mozartdirigent, der München gegenwärtig fehlt.)

Die Richard Wagner-Festspiele im Prinzregententheater warteten zunächst (im Dürerjahre 1928) mit einer Neueinstudierung der „Meistersinger von Nürnberg" auf. Auch mit ihr wurde der Boden der Tradition keineswegs verlassen; Linnebachs Bühnenbilder hatten Stil, Max Hofmüllers Spielleitung erwies innerste Verbundenheit mit dem Werke. Knappertsbusch ist ein Meistersingerdirigent von hohen Graden, wenn auch seine Deutungen des „Parsifal", von „Tristan und Isolde", des „Rings des Nibelungen" und, innerhalb dieses, eines geradezu in die Eindruckshöhen höchster Vollendung aufragenden „Siegfried" noch unmittelbarer ansprachen. Außerdem war diesmal dem Festspielrepertoire „Lohengrin" eingefügt und

als Gastdirigent Leo Blech gewonnen worden. Seine geistig überlegene, den „Lohengrin" als Parsifal-Vorstufe empfindende Deutung ließ aufhorchen. Insbesondere die fast zärtliche Behutsamkeit, mit der er die Singstimmen dem Orchesterklang einbettet...

Rühmenswert war der Ehrgeiz der Leitung, die Festspiele in der Hauptsache mit eigenem Personale durchzuführen. Dabei wurde die Stärke des Münchner Ensembles deutlich offenbar.

Sie wurzelt in den wundervollen hier vereinten Frauenstimmen, etwa der hochdramatischen G. Kappel und E. Ohms, der jugendlich dramatischen Soprane von F. Hüni-Mihascek und E. Feuge-Friederich, der Altistin L. Willer sowie dem Quartett unserer Baritone W. Rode, H. Rehkemper, H. H. Nissen und E. Wildhagen. Bucht man noch als weitere Positiva P. Benders großes, den Münchner Festspielgedanken geradezu versinnbildlichendes Künstlertum, die vollendete Charakterisierungskunst der Spieltenöre C. Seydel und E. Zimmermann sowie des Baßbuffos B. Sterneck, so verschmerzt man sogar den Mißstand, daß es mit den Münchner Helden- und lyrischen Tenören nicht ebenso günstig bestellt ist. Heinr. Knote hat heuer nur mehr einen (allerdings wundervollen) Siegmund gesungen, sonst mußte noch die Prominenz von Fr. Krauß ausgiebig herhalten, der wohl der meiststrapazierteste Sänger dieser Festspiele war. In Fr. Fitzau hatte man einen neuen Parsifal herausgestellt; der noch sehr jugendliche Jul. Patzak zeigte sich im Besitze verheißungsvoller Mittel, aber es fehlte (für Mozart) doch noch letzte gesangliche wie darstellerische Rundung. Sehr gefallen hat als Helfer in der Not C. Taucher (Dresden), dem man Siegfried und Tristan anvertraut hatte. Sonst wirkten an Gästen noch der Berliner Bassist E. List und die Wienerin E. Schumann mit.

Chor und Orchester erfüllten ebenso wie die Solisten ihre Aufgabe mit großer Hingabe, ohne die die Verwirklichung des Festspielgedankens überhaupt unmöglich wird. So war die eingangs erwähnte „Begeisterung" als bewegendes Element des Ganzen in der Tat vorhanden; sie herrschte auch im Zuschauerraum und vereinte die alte und neue Welt in friedlichem Wettstreit stürmischer Beifallskundgebungen. Dr. Wilhelm Zentner.

Das Straßburger Musikfest 1928 umfaßte unter der Leitung E. G. Münchs nicht weniger als 10 Sinfonie-Konzerte, die einen fesselnden Querschnitt durch die Orchestermusik der letzten 2 Jahrhunderte gaben. Als Uraufführungen kamen Werke von Moussorgsky, P. Bastide, Montfeuillard, Guy Ropatz zu Gehör. Unter den Solisten sei der aus Straßburg stammende Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses, G. Münch, erwähnt, der mit Schumanns Fantasie für Violine und Orchester starken Erfolg hatte.

Die Städt. Musikdirektion Baden-Baden veranstaltete wie alljährlich anfangs September ein Klassisches Kammermusikfest, zu dessen Mitwirkung Friedberg, Flesch und Piatigorsky verpflichtet wurden.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Auf Anregung angesehener Musiker und Musikfreunde des In- und Auslandes wird im Frühjahr nächsten Jahres in Berlin eine „Deutsche Musikakademie für Ausländer" eröffnet werden. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für diesen Zweck ganz hervorragend geeignete Räume im Schloß Charlottenburg zur Verfügung gestellt. Furtwängler hat sich bereit erklärt, die künstlerische Oberleitung zu übernehmen. Für die Geschäftsführung ist H. W. Draber verpflichtet worden. Das neue Institut soll dazu beitragen, das einzigartige Ansehen, das Deutschland früher in der Welt als Musikland genoß, wieder herzustellen. Die Leitung steht mit einer Anzahl Künstler von Weltruf, die für den ersten Zyklus von Unterrichtskursen im Sommer 1929 gewonnen werden sollen, in aussichtsreichen Unterhandlungen. Die Mittel zur Errichtung der Deutschen Musikakademie sind im wesentlichen von privater Seite zur Verfügung gestellt worden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Frankfurt a. M. fand die erste Tagung der 1927 gegründeten Internat. Gesellschaft für Musikwissenschaft statt. Beschlossen wurde u. a.: die Herausgabe einer Zeitschrift in den Sprachen der 4 Staaten, „die im Vordergrund der musikwissenschaftl. Forschung stehen", Deutschland, England, Frankreich und Italien. Alle 3 Jahre soll ein Kongreß stattfinden, 1930 vermutlich in Lüttich, womöglich im Zusammenhang mit einem Fest der I. G. für Neue Musik. Die Schweiz und Deutschland erklärten sich bereit, die Gesellschaft finanziell zu unterstützen, falls die anderen Staaten hierin ihrem Beispiel folgen würden.

Ein Kongreß des Allgem. Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz findet vom 1. bis 4. Oktober in Köln statt. Es werden die berühmte holländische „Schola Cantorum", Aachener und Kölner Domchor u. a. Vereinigungen mitwirken. Uraufführungen: „Requiem" von H. Lemacher, „Ecce Sacerdos" von Griesbacher, Orgelvorspiel v. Braunfels.

Jubiläumstagung der deutschen Tonkünstler. Vom 1. bis 6. Oktober findet in Darmstadt die 25. Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer statt. Das Programm umfaßt zwei Kammermusikkonzerte, in denen neue Werke von Arnold Ebel, Huber Anderach, Stefan Frenkel, Max von Schillings u. a. aufgeführt werden. Max von Schillings und Barbara Kemp wirken als Solisten mit. Weiter sind zwei Orchesterkonzerte im Landestheater vorgesehen, die Uraufführungen von Siegfried Burgstaller, Rober Heger und Hermann Heiß bringen. Ferner findet die Uraufführung der Oper „Die schwarze Kammer" von Ernst Roter statt, ein Oratoriumskonzert in der Paulskirche mit drei Chorkantaten von Arnold Mendelssohn (Darmstadt) sowie einem Chorwerk von Reznicek.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer veröffentlicht die 7. Nummer ihrer Mitteilungen „Der schaf-

fende Musiker", die u. a. die Berichte über den Berliner Autorenkongreß, die Romkonferenz, den Ausgang des Schubertwettbewerbs (s. Juli-Augustheft S. 468) enthält, ferner die Eingabe an die Reichsregierung betr. Streichung des § 22a des Literar. Urheberrechtsgesetzes, durch den die Stellung der deutschen Kinomusiker angesichts der drohenden Einführung von mechanischer Musik in Kinos gefährdet erscheint.

Bei der Genossenschaft für musikal. Aufführungsrechte (Gema) wurde eine Reihe raffiniert angelegter Unterschlagungen entdeckt, man spricht von 350000 M.; eine Sekretärin beging Selbstmord, nachdem sie in einem hinterlassenen Briefe den Verbandsdirektor Hofrat Bryk, der, nebenbei, ein Jahreseinkommen von 300000 M. haben soll, der Mittäterschaft bezichtigte. Eine umfangreiche Untersuchung der Angelegenheit hat stark belastendes Material gegen Br. ergeben, so daß gegen ihn die Voruntersuchung wegen Unterschlagung eingeleitet ist. Soviel bisher bekannt ist, hat sich Br. in den letzten Jahren aus der Kasse der Gema über 100000 M. zahlen lassen, was bestimmungsgemäß nicht geschehen durfte.

PERSÖNLICHES

Albert Schweitzer, der hochverdiente Musikforscher, Arzt und Philosoph, erhielt den diesjährigen Goethepreis der Stadt Frankfurt im Hinblick auf — wie es in der dazu ausgefertigten Urkunde heißt — „das in den faustischen Handlungen seines Lebens zum Ausdruck gebrachte Beispiel leidenschaftlicher Hingabe an die Ziele menschlicher Gültigkeit und Erhebung".

Henri Marteau wurde vom Lehrergesangverein Plauen anläßlich dessen 40jährigen Gründungsjubiläums zum Ehrenmitglied ernannt. Im Festkonzert wurde Marteaus „Gesang der Geister über den Wassern" op. 37 mit großem Erfolg aufgeführt. Als Komponist und Geiger war Marteau Gegenstand herzlicher Ovationen.

Berufungen u. a.:

Dr. Walther Brügmann, der bisherige Regisseur (Operndirektor) der Leipziger Oper als Oberspielleiter an die Städt. Oper in Berlin.

Max von Schillings zum künstlerischen Leiter des von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer eingerichteten Filmstudios.

A. Jos. Dewanger, als 1. Kapellmeister an das Stadttheater in Innsbruck.

Der Münchener Kapellmeister Fritz Kitzinger als 1. Kapellmeister an die Oper in Hagen i. W.

Chordirektor K. Klanert und Organist Karl Boyde, beide in Halle, zu Kirchenmusikdirektoren.

Richard Jost, der bisherige Leiter des rheinischen Städtebundtheaters Neuß zum Intendanten des Koblenzer Stadttheaters als Nachfolger des nach Erfurt gehenden Intendanten Herbert Maisch.

Der spanische Komponist Manuel de Falla zum Direktor des Konservatoriums Victoria Eugenia in Granada.

Aus dem Prisca-Quartett sind die langjährigen Mitglieder, der Cellist Michael Schnejder und der Bratschist Erich Kraack, letzterer Mitbegründer der Vereinigung, ausgeschieden.

Prof. Dr. Max Schneider, Breslau, als Nachfolger Scherings auf dem Lehrstuhl der Musikwissenschaft a. d. Universität Halle.

Heinrich Laber wird auch nächsten Winter 5 Philharmon. Konzerte in Leipzig leiten. Ferner wurde er von der Stadt Duisburg und der Philharmonie in Warschau als Gastdirigent eingeladen.

Dem Dirigenten und Komponisten Dr. Karl Senn, Innsbruck, wurde vom Unterrichtsministerium der Titel „Professor" verliehen.

Robert Hernried hat sein Lehramt am Stern'schen Konservatorium infolge Überbürdung niedergelegt.

Todesfälle:

† Am 5. August Prof. Dr. Max Dietz in Wien. Geb. am 9. April 1857 zu Wien als Sohn eines k. k. Hofarztes, absolvierte er in Wien das Schottengymnasium und die Universitätsstudien (Dr. phil.). Nach einer Studienreise ins Ausland (Paris) veröffentlichte er seine Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium (1885), eine wertvolle Spezialstudie, welche den Spiegelungen des Zeitgeistes in den Opern der Schreckensjahre nachgeht. 1886 habilitierte er sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Wiener Universität. Seit 1887 war er Mitglied der staatl. Prüfungskommission. 1908 a. o. Professor, 1913 Regierungsrat. D. veranstaltete Vortragszyklen mit illustrierenden Ausführungen usw. und entfaltete eine rege Tätigkeit als Musikreferent (Mus. Rundschau, Allg. Kunstchronik, Kölnische Zeitung, Neue Zeitschrift für Musik, Neue Musikzeitung). 1891 gab er ausgewählte Kompositionen Kaiser Leopolds I. (Messen, Stabat, Requiem), heraus, 1895 Rezitativo e Duetto fra l'anima e Gesu Cristo von Alf. de Liguori. Seine letzte noch unveröffentlichte Arbeit ist eine Abhandlung über Mozarts Jugendwerke.

† Im Juli dieses Jahres in Washington der deutsch-amerikanische Musiker Anton Gloetzner im Alter von 78 Jahren. Gl. kam nach der Hauptstadt der Vereinigten Staaten im Jahre 1873 als Lehrer für Klavier, Orgel und Komposition und wurde von seiner Wirkungsstätte, der Georgetown-Universität, aus für lange Jahre der beliebteste Meister der Musik in Washington. Unter seinen Privatschülern befanden sich Künstler, die später, wie z. B. Geraldine Farrar, Weltberühmtheit erlangten.

Gl. war ein geborener Bayer und im Münchener Konservatorium ausgebildet. Er verließ dieses Institut preisgekrönt und eng verbunden mit seinen Lehrern Rheinberger und Bülow. In Washington ist Gl. zunächst für Wagner eingetreten und auch der Begründer der Wagner-Gesellschaft geworden, der die ersten Kreise beitraten. In neuerer Zeit setzte er sich für Regers Kunst besonders ein und ließ sich von ihr kompositorisch stark beeinflussen. Auch hatten Strauß' neue Werke in Gl. einen steten Anwalt. Der stille Mann zog sich immer mehr vom öffentl. Musikleben zurück, als er seinen Lehrstuhl an der Universität aufgegeben hatte und sich immer inniger der Komposition widmete. Nur ab und zu hörte die jüngere Generation von Gl., wenn ihm wieder ein Preis irgendwo zuerkannt wurde, z. B. für ein Orgelwerk, ein Klavierstück oder ein Streichquartett. Er hat schon lange aufgehört, ein Vorkämpfer zu sein, als an ihn die Musik der jüngsten Gegenwart herantrat. Gl. suchte sich in sachlicher Weise mit der Musik Schönbergs, Strawinskys, Busonis, Ravels auseinanderzusetzen und nahm jede Gelegenheit wahr, die Jungen und Jüngsten unserer Komponisten kennenzulernen. In Washington stand Gl. zuletzt künstlerisch

vereinsamt da. Nur selten kamen seine Werke noch zur Aufführung, und die wie Pilze aufschießenden immer neuen Musikorganisationen zeigten wenig Verständnis für den in sich gekehrten soliden Könner. So hat er nicht einmal einen lang geplanten Kompositionsabend erlebt, vielmehr mit ansehen müssen, wie viele unbedeutende einheimische Musiker gefeiert wurden. Wir aber, die zum engeren Kreise um Gl. gehörten, kannten seinen Wert und werden in dankbarer Erinnerung der Musikabende in seinem Hause gedenken, bei denen er den Klavierpart mit Meisterschaft bewältigte und uns Geiger so oft mit neuen eigenen Werken beschenkte.

Dr. Alicja Simon.

† Geh. Kommerzienrat Joh. Steinmeyer, Orgelbauer und Seniorchef der bekannten Orgel- und Harmoniumfabrik Steinmeyer, zu Oettingen i. B.) mit 71 Jahren.

† Lina Schmalhausen, die langjährige Schülerin, Pflegerin und Haushälterin Franz Liszts, in dürftigster Armut zu Berlin. Sie erhielt auf dem Lützow-Friedhof in Charlottenburg ein Armengrab!!

† Prof. Hugo Grüters, der ehemal. Bonner städt. MD., im Alter von 77 Jahren in Leuckerbad (i. Schweiz), wo er zur Erholung weilte. Grüters studierte s. Z. bei Ferd. Hiller, Rudorff und Gernsheim am Kölner Konservatorium, war dann nacheinander in Zierikzee und Hamm als MD., in Zweibrücken und Saarbrücken als Dirigent und von 1884—98 in Duisburg als Gesanglehrer tätig. 1898—1922 wirkte er in Bonn, dessen Musikleben durch die von Grüters vertretene und vor allem gepflegte deutsche Richtung Bach-Beethoven-Schumann-Brahms-Reger eine charaktervolle Prägung erhielt. Reger, für den er sich frühzeitig mit Feuereifer einsetzte, widmete ihm 1913 die romantische Suite. Unter den zahlreichen Schülern von Grüters sind Adolf Busch und Emil Peters zu nennen.

† Ejnar Forchhammar, der bekannte ehemal. Heldentenor der Dresdener und Frankfurter Oper, ein gebürtiger Däne, mit 60 Jahren. F., einst ein hervorragender Wagnersänger, war in den letzten Jahren in München als Gesanglshrer tätig.

† Marie Unger-Haupt, die Freia der ersten Bayreuther Aufführung des Rings (1876), eine Schülerin der Viardot-Garcia, mit 79 Jahren zu Leipzig. Die aus Danzig gebürtige, seit 1881 in Leipzig als Stimmbildnerin wirkende Künstlerin war mit Georg Unger, dem berühmten Heldentenor (erster Bayreuther Siegfried), verheiratet.

† Karl Becker, der zuletzt in Cöpenick wirkende Seminarmusikdirektor, mit 75 Jahren. B., ein gebürtiger Rheinländer, hat sich besonders um die Sammlung von Volksliedern seiner Heimat verdient gemacht. Eine Arbeit, „Die Volkslieder der Rheinlande“, mit 500 Volksliedern und etwa 1000 Melodien hinterließ B. als druckfertiges Manuskript.

† Otto Marienhagen, der Berliner Geiger und 2. Kapellmeister am Berliner Philharmon. Orchester.

† Der Berliner Musiklehrer und Dirigent Carl Uschmann, der Komponist des Schlagers „Im Grunewald ist Holzauktion“, den er unter einem Pseudonym herausgab, im Alter von 76 Jahren. U. schrieb auch gefällige, heute noch gespielte Klavierstücke.

† Der amerikanische Komponist Henry F. Gilbert, ein Schüler von Mac Dowell, mit 60 Jahren in seiner Heimat Cambridge (Massachusetts).

Geburtstage und Jubiläen:

Kammersänger Erik Schmedes, der einstige beliebte Tenor der Wiener Hofoper, wurde 60 Jahre alt. Schm., der zuerst Pianist war, wurde durch die Viardot-Garcia bestimmt, Sänger zu werden, als welchen ihn seine Laufbahn über Wiesbaden, Nürnberg, Dresden (Schuch!) nach Hamburg führte, von wo ihn dann Mahler mit nach Wien nahm.

Hermann Neubauer, Berlin, der ehemal. Konzert- und Domsänger, wurde 70 Jahre alt.

Anläßlich des 70. Geburtstags von Ludwig Wüllner wurde von Verehrern seiner Kunst eine Ludwig-Wüllner-Stiftung ins Leben gerufen. Spenden sind an Rich. Derner, Berlin W 50, Eislebener Str. 18, zu richten.

Ethel Smyth, die berühmte und temperamentvolle englische Musikschriftstellerin, Komponistin, Dirigentin und, last not least, Frauenrechtlerin, wurde 70 Jahre alt. Lady Smyth ist in England vor allem durch ihre Bücher (darunter eine Selbstbiographie), eine populäre Persönlichkeit geworden. Mit ihren Kompositionen, darunter einer Reihe z. T. in Deutschland uraufgeführter Opern, hatte sie weniger Glück. Lady Smyth hat am Leipziger Konservatorium bei H. von Herzogenberg studiert und ist in dessen Hause auch mit Brahms in Berührung gekommen.

Dr. Jenö Hubay, der bekannte ungarische Violinvirtuos und Komponist, wurde am 15. September 70 Jahre alt. H. war Schüler von Joachim, übernahm nach erfolgreichen Konzertreisen 1882 eine Violinprofessur am Brüsseler Konservatorium, 1886 ging er in gleicher Eigenschaft an die Landes-Musikakademie in Pest, an deren Spitze er seit 1919, nach Mihâlovichs Rücktritt, steht. Als Komponist von 4 Violinkonzerten, großen Orchesterwerken, Opern u. a. erfreut sich H. eines sehr geachteten Namens. Unter seine Schüler zählen Virtuosen, wie Vecsey, Szigeti, Stefi Geyer, Gyârfâs u. v. a. Berühmt war das von ihm geleitete Hubay-Quartett.

MD. Prof. Paul Blumenthal feierte am 13. August in geistiger und körperlicher Frische seinen 85. Geburtstag. Als Schüler von Eduard Grell und Wilhelm Taubert betätigte er sich im besonderen auf dem Gebiete der „musica sacra“; zahlreich sind seine Kompositionen für die Orgel, die er fünf Jahrzehnte hindurch als Organist an der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. — ein würdiger Nachfolger von Bartholomäus Gesius — gemeistert hat. Von seiner weltlichen Musik seien hervorgehoben die Kompositionen zu Werken von Ernst v. Wildenbruch, mit dem er eng befreundet war. Der Stadt seines Wirkens, Frankfurt a. d. O., war und ist er noch jetzt trotz seines hohen Alters Führer und Berater im Musikleben. S.

Unser geschätzter Mitarbeiter Prof. Otto Dorn, Wiesbaden, ein Sohn des bekannten GMD. Heinr. Dorn, wurde am 7. September 80 Jahre alt. Zu Köln geboren, folgte er — nachdem seine musikalische Begabung sehr früh einwandfrei zutage trat — seiner inneren Berufung zur Musik. Sehr früh auch kam das schriftstellerische Talent zum Durchbruch, das sich in Operntext-Dichtungen, Kritiken über Theatervorstellungen usw. schon in seinem 12.—15. Jahre auswirkte. O. Ds. Jugendzeit stand in musikalischer Hinsicht unter dem Bann der

damals berühmten Opern seines Vaters: „Schöffen von Paris" und vor allem der „Nibelungen". Des Sohnes heimliche Kompositionen, deren eine dem Vater zufällig zu Händen kam, veranlaßten dann die Anmeldung jenes zu dem Unterricht eines besseren Klavierlehrers als vordem und den späteren Eintritt in das Sternsche Konservatorium zu Berlin, wo er den Unterricht in Theorie, Kontrapunkt und Partiturspiel bei Prof. Stern, die Klavierstunden bei Ad. Golde genoß und außerdem in den Orchesterstunden zum Dirigieren mit Erfolg herangezogen wurde. 1867 wurde D.s „1. Psalm" für Chor und Klavierbegl. erfolgreich in Berlin aufgeführt. Der junge Meisterschüler erhielt damals seinen Unterricht — unter steter lehrender Aufsicht des Vaters — bei Heinrich Ehrlich (Kl.) und Friedrich Kiel (Komp.). Ab 1869 schrieb D. Kritiken über Oper und Konzerte für die politische Zeitung „Die Post" in Berlin. 1873 erhielt er unter vielen angesehenen Konkurrenten den Kompositionspreis der „Meyerbeer-Stiftung" an der königlichen Akademie und dadurch einen Namen in aller Welt. Eine längere Reise über München, Innsbruck nach Italien (in Rom die Bekanntschaft mit Franz Liszt) gaben der regen Phantasie des jungen Menschen, seiner inneren Offenheit gegen Kunst- und Naturherrlichkeiten, reichlich Stoff und Ansporn zu neuen eignen Arbeiten. Zurückgekehrt nach Berlin widmete sich D. in vollen Zügen seiner Tätigkeit als Lehrer (auch am Sternschen Konservatorium), der Komposition und der Kritik.

Von seinen Kompositionen (insgesamt 50 gedruckte Werke) seien hauptsächlich genannt: „Ave-Maria" für 2 Altstimmen und Orgel (später in einer Bearbeitung für 3stimmigen Frauenchor erschienen), ein wahrer Schatz an stimmungstiefen Liedern, eine Reihe wirkungsvoller Klavierstücke, die „Prometheus-Sinfonie, eine Sinfonie G-Moll, Abendmusik für Streichorchester, Ouvertüre zu Kleists Hermannsschlacht und die Opern „Die schöne Müllerin", „Afraja", „Narodal" (die beiden letzteren als Manuskript), die im Laufe der Jahre vielfach mit großem Erfolg in den verschiedensten Städten (u. a. in Königsberg, Gotha, Coburg, Kassel, Wiesbaden usw.) aufgeführt wurden und deren teilweises Brachliegen aufrichtiges Bedauern und einen kräftigen Weckruf an Bühnenleiter, Dirigenten und konzertierende Künstler verdient. Gleichzeitig sei auf das demnächst im Verlag der Schellenbergschen Hofdruckerei, Wiesbaden, erscheinende Buch: „Lebensgeschichte meines Vaters Heinrich Dorn" hingewiesen als ein Werk, das interessanteste Einblicke in das Musik- und Verkehrsleben des 19. Jahrh. bietet und durch die Beziehungen H. Dorns zu Wagner, Liszt, Bülow u. a. ungemein fesselt. — (Eine Biographie Otto Dorns wird im Laufe dieses Jahres erscheinen.)

1880 verursachte Krankheit einen längeren Aufenthalt im Süden: Schweiz, Riviera, Rom, Sizilien. Von da erfolgte nach 4 Jahren die Übersiedlung nach Wiesbaden, wo D. seither als Referent (und Pädagoge) aller wertvollen musikalischen Veranstaltungen Wiesbadens dem Musikleben und Publikum den Stempel seiner feingeistigen, von eminentem Musiksinn zeugenden, dabei mit liebenswürdiger Schärfe gewürzten Persönlichkeit verleiht. Möge uns Otto Dorn auch weiterhin noch recht lange ein so regsamer, scharfsichtiger und anregender Mensch und Führer bleiben und möge auch sein kompositorisches Lebenswerk die Anerkennung finden, die ihm gebührt und die ihm in der Vorkriegszeit gezollt wurde.

Grete Altstadt.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Ein neuer Versuch eines Farbenklaviers.

In einem von privater Seite veranstalteten Konzerte in Prag wurde ein von dem Prager tschechischen Architekten Z. Pešánek konstruiertes neues Farbenklavier vorgeführt, das die Farbenfrage in der Musik in objektiver Weise zu lösen versucht, indem den einzelnen Tönen des Klaviers bestimmte, skalenmäßig aufgebaute Farbennuancen zugewiesen werden, die wieder in einzelnen Teilkomplexen bestimmten Grundfarben untergeordnet sind; die letzteren sind im Diskant am hellsten, werden gegen die mittleren Klaviertöne zu satter und sind in den Baßtönen am dunkelsten. Beim Klaviervortrage — die Verbindung des Tones und der farbenvermittelnden Glühlampen erfolgt auf elektrischem Kontaktwege — ergibt sich daraus ein stetig und bunt wechselndes Bild verschiedener Farbentöne und Farbenmischungen, das infolge der verwendeten farbigen Glühlampen und ihrer Projizierung auf eine wie beim Film gebräuchliche Leinwandfläche reich an bizarren Formen ist. Ein einheitliches, die Grundstimmung des Vortragsstückes oder selbst nur einer kleineren musikalischen Phrase festhaltendes Farbenbild wird daher niemals erzielt und wird auch bis auf weiteres auf mechanischem Wege nicht zu erzielen sein, da die vielfache Mehrdeutigkeit der einzelnen Töne ihre einmalige farbenmäßige Fixierung nicht zuläßt. Was also schließlich bei dem Farbenklaviere Pešáneks herauskommt, ist ein immerhin sehenswertes Kaleidoskop im großen, eine technisch-künstlerische Spielerei noch praktischen Wert, ohne Wert vor allem für die musikalische Ästhetik, weil der persönlichen Auffassung des musikalischen Hörers durch einen derartigen Mechanismus Zwang angetan wird. Musikalischer Mittler dieses problematischen Farbenklavier-Konzertes war der für Neuheiten der Klavierkunst immer begeistert eintretende Erwin Schulhoff; sein Vortragsprogramm bestand durchwegs aus Kompositionen Scrjabins, der bekanntlich auch eine musikalische Farbentheorie aufgestellt hat.

E. J.

Die „Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege Deutscher Kunst" e. V., Berlin W 30, Nollendorferstr. 37, legt Wert auf die Mitteilung, daß sie z. Z. die Organisation der Schulkonzerte Ernst Hudemanns bewirkt und bereits die letzten 200 Konzerte erfolgreich organisiert hat.

Sie organisiert außerdem eine größere Anzahl hochwertiger Orchester-, Chor- und Solistenkonzerte, Kammermusiken, Tanzabende und Theateraufführungen in Ober- und Niederschlesien, Posen-Westpreußen, Ostpreußen, Schleswig-Holstein, Pommern und Regierungsbezirk Frankfurt a. O. Die Arbeit der „G. V. z. P. D. K." ist ehrenamtlich. Orientierendes Material über Schulkonzerte und Grenzmarkendienst (Jahresbericht über die Tätigkeit der Vereinigung liegt im Juli/August-Heft ihres Organes „Die Brücke" vor) ist durch die Geschäftsstelle, Berlin W 30, Nollendorfstr. 37, zu beziehen.

Ch. Später, Leipzig

Der vom Oberbürgermeister der Stadt Essen mit Unterstützung einiger Kunstfreunde ausgesetzte Kompositionspreis von 3000 M. für das wertvollste im Ruhrgebiet geschaffene Musikwerk wurde, als erstem, Emil Peeters für seine Tanzsinfonie op. 8 verliehen.

Ein Humperdinck-Gedenkzimmer hat der Sohn Wolfram Humperdinck in Engelbert H.s ehemaligem Wohnsitz in Boppard a. Rh., dem sog. „Schlößchen", eingerichtet und den Mannen seines Vaters gewidmet.

Im September führt Maximilian Albrecht in Freiburg i. Breisgau den Messias von Händel in der von ihm wiederhergestellten Originalfassung auf.

Prof. Fritz Heitmann (Berlin), der ausgezeichnete Orgelvirtuose, veranstaltete im großen Musikvereinssaale in Wien einen 4 Konzerte umfassenden Orgelkursus, bei dem Werke der bedeutendsten deutschen Orgelkomponisten zu Gehör kamen. Je ein Abend war Bach und Reger gewidmet, der letzte den zeitgenössischen Komponisten Adolf Busch, Reznicek, Franz Schmidt und S. W. Müller. Erste Musiker Wiens, an ihrer Spitze der den Kurs mit einer Ansprache einleitende Franz Schmidt, sowie Organisten und Orgelschüler der Hochschule bildeten die begeisterte Zuhörerschaft. K. F.

Die in dieser Saison in Münster zur Uraufführung gelangte Oper „Schlag 12" von Franz Ludwig hat bereits 8 Aufführungen erlebt.

Anläßlich der Tagung für Rheinische Volkskunde wurde vom Leiter des deutschen Liederarchivs Dr. J. Meier-Freiburg mitgeteilt, daß bisher 160000 Volkslieder gesammelt worden seien.

Die bekannte Musikfirma Jul. H. Zimmermann in Leipzig weihte ihre neuen, sehr geschmackvollen und teilweise unterirdischen Verkaufsräume am Augustusplatz am 26. August mit einer sehr schön verlaufenden Morgenfeier ein. Kein geringeres Quartett als das des Gewandhauses mit Prof. Wollgandt spielte, und zwar außerordentlich schön, Beethovens Harfenquartett; weiterhin hörte man, ebenfalls von ersten Gewandhauskünstlern vorgetragen, Stücke von Mozart und E. Kronke. Zum Schluß der Feier wurde man mit einem neuen Glockeninstrument, dem amerikanischen Leedy-Vibraphon, bekannt gemacht, das aber nur für Varieté u. dgl. in Betracht kommt.

Die unlängst durch die Presse gegangene unsinnige Nachricht, daß die zwei in Palästina lebenden Musiklehrerinnen Frida und Goldina Rubenson Puccinis Oper „Turandot" als ein Plagiat, begangen an ihrer eigenen, schon 1896 erschienenen Oper „Turandot", erkannt hätten, ist durch den Hamburger Arzt Dr. Julius Michelsohn insofern widerlegt worden, als er, gestützt auf verschiedene frühere Plagiatanschuldigungen der Geschwister Rubenson, nachweisen kann, daß die Familie Rubenson an Verfolgungswahn leide. Dr. Michelsohn schließt seinen Bericht: „Es erübrigt sich nach diesem Bericht auf die neuen phantastischen Angaben der Schwestern Rubenson oder ihrer Gewährsmänner einzugehen. Jedenfalls erscheint es als Pflicht, meine Angaben der Öffentlichkeit zu übergeben, um nicht noch mehr durch ein unwürdiges und unnützes Geschwätz das Andenken eines Puccini herabzuwürdigen?" Wir aber fügen hinzu: es ist unbegreiflich, daß große deutsche Zeitungen derart absurde Anschuldigungen ohne jegliches Kommentar der Öffentlichkeit zugängig machen konnten.

Die Mailänder „Scala", Italiens weltberühmte Opernbühne, beging am 3. August die Feier ihres 150jährigen Bestehens mit einer interessanten Ausstellung, welche die Geschichte dieses Theaters veranschaulicht.

Die Mailänder Scala bringt in der kommenden Spielzeit unter der Leitung von Toscanini die lange vergessene, jetzt 100jährige Oper: „Der Graf Ory" von Rossini wieder zur Aufführung. Die Oper, eine Umarbeitung des zur Krönung Karls X. von Frankreichs komponierten Festspieles: „Die Fahrt nach Reims", wurde am 20. August 1828 an der Pariser Oper mit großem Erfolge gegeben, der aber unter dem Eindruck des „Wilhelm Tell" 1829 verblaßte. Die Hauptrollen der von Toscanini neueingerichteten Oper werden von Aureliano Pertile (Tenor) und Toti Dal Monte (Sopran) dargestellt. Dr. Fritz Rose.

Groves Dictionary of music and musicians, redegiert von H. G. Colles, ist nunmehr in 5 Bänden à 800 Seiten in dritter Auflage erschienen.

Das nur im Original vorhandene Manuskript der ersten Komposition Dvořaks, ein 1861 entstandenes Streichquartett, ist auf unerklärliche Weise aus dem Prager staatl. Konservatorium verschwunden.

Mit der in Paris geplanten Gründung eines „Orchestre Symphonique" soll Paris zum ersten Male ein ständiges, aus fest verpflichteten Künstlern bestehendes Sinfonieorchester erhalten. Für die Konzerte hat man auch deutsche Solisten in Aussicht genommen.

Im Juliheft der von Henry Prunières geleiteten „La Revue Musicale", Paris, ist ein großer Aufsatz von Romain Rolland über Beethovens Léonore zu lesen.

Händels „Xerxes" und Monteverdis „Combattimento di Tancredia di Clorinda" kamen im Smith-College von Northampton zur amerikanischen Erstaufführung.

— Henri Marteau veranstaltet ab 15. September im Hotel Astoria zu Leipzig wieder einen Meisterkursus für Violine.

— Der auf S. 527 des vorigen Heftes erwähnte musikalische Abend unter Leitung von F. Thalemann fand nicht in Mülsen St. Jacob, sondern in der deutschen Oberschule zu Zwickau statt.

— An der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin wird ein „Verein zur Pflege der Kirchenmusik" (musikalische Leitung: Prof. Fritz Heitmann) ins Leben gerufen. Der Aufruf ist von geistigen und künstlerischen Führern Deutschlands und Berlins unterzeichnet. Der Verein bezweckt die vermehrte Pflege der Meisterwerke kirchlicher Tonkunst. Von jeher ist die Gedächtniskirche eine Hauptpflegestätte der Orgelmusik gewesen. Seit Bestehen der Kirche (1895) haben ihre Organisten Prof. Dr. Heinrich Reimann (bis 1906), Prof. Walter Fischer (bis 1918), seitdem Prof. Fritz Heitmann in wöchentlichen (Donnerstags-) Konzerten die reiche Literatur dieses Kunstzweiges auf dem schönen Sauerschen Orgelwerk der Kirche dargeboten. Getreu dieser Tradition wird der neue Verein seine Tätigkeit diesen Winter mit einem umfassenden Vortragszyklus „Hauptepochen der Orgelmusik" beginnen. Der Zyklus gliedert sich folgendermaßen: 1. Orgelmusik der außerdeutschen Länder (Holland, Belgien, Frankreich, Spanien, Italien) vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. 2. Orgelmusik in Süd- und Mitteldeutschland vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. 3. Orgelmusik in Norddeutschland vom 16. bis 18. Jahrhundert. 4. Johann Sebastian Bach. 5. Max Reger. 6. Die Gegenwart. An der Orgel Prof. Fritz Heitmann. Die intensive Pflege der musica sacra auf dem Chorgebiet wird ein Hauptziel der nächsten Jahre sein.

Musik im Ausland

Das IX. Allestnische Sängerfest
Reval, 30. Juni—2. Juli 1928

Estland, die junge, demokratische Republik im Baltikum, in der bekanntlich viele unserer Stammesbrüder in vorbildlicher kultureller Freiheit und Selbstverwaltung leben, feiert in diesem Jahre das Fest seiner zehnjährigen Unabhängigkeit vom zaristischen Joch. Den Höhepunkt dieser Feier bildete das große nationale Sängerfest. Es ist nicht übertrieben, wenn man feststellt, daß an diesem einzigartigen Fest, wie ich solche in ähnlich breiter und herzlicher Art nur in der Schweiz gefunden habe, das ganze Volk in allen seinen Schichten und allen seinen Nationalitäten Anteil nahm. Neben der estnischen Hauptsprache hörte man recht viel deutsch und auch schwedisch, wenn man durch die buntbewegte Masse schritt.

Um diese Begeisterung und innere Anteilnahme der gesamten Bevölkerung zu verstehen, muß man sich die Rolle klarmachen, welche der Chorgesang und die Sängerfeste in der Geschichte des estnischen Volkes gespielt haben. In den schwersten Zeiten der nationalen Unterdrückung und gewaltsamen Russifizierung waren die Chorvereinigungen beinahe der letzte Hort des nationalen Selbstbewußtseins des estnischen Volkes. Alle paar Jahre vereinigte ein Sängerfest die Massen, begeisterte sie durch die Macht des Liedes und des Zusammengehörigkeitsgefühls zum Ausharren gegen die fremde Bedrückung. Das I. allestnische Sängerfest fand im Jahre 1869 in Dorpat statt. Es folgten dann Sängerfeste immer größeren Ausmaßes in den Jahren 1879, 1880, 1891, 1894, 1896, 1910. Immer mehr traten eigene estnische Kompositionen hervor, die Qualität der Chöre wuchs. Das letzte große Sängerfest während der russischen Regierungszeit im Jahre 1910 gestaltete sich zu einer gewaltigen, nationalen Kundgebung gegen die in dieser Zeit am stärksten einsetzenden Russifizierungsversuche. Das nächste VIII. allestnische Sängerfest im Jahre 1923 fiel dann schon in die Zeit der staatlichen Unabhängigkeit.

Zu dem heurigen Sängerfest in Reval versammelten sich 15000 Sänger und 2000 Bläser. Die Sänger kamen aus allen Teilen des Landes und zum Teil auch aus dem Auslande, aus den Nachbarstaaten. Viele Mädchen sind in malerischen Nationaltrachten erschienen. Durch die altertümlichen Straßen der Stadt Reval wogt eine bunte Menge von Besuchern aus dem In- und Auslande, deren Zahl in die Hunderttausende geht. Finnland, Schweden, Lettland, Norwegen, haben Studentenchöre entsandt, die in den Konzerten mitwirken und nun mit ihren kecken Mützen das Stadtbild beleben. Die Weltpresse ist durch 50 ausländische Journalisten vertreten. Aus Amerika ist eine Delegation der Amerika-Esten eingetroffen. Das stammverwandte Volk der Magyaren ist ebenfalls vertreten.

Die Leiter der Vereinigten Chöre sind: Prof. Juhan Aavik, Anton Kasemets und Leevart Neumann. Alle drei sind altbewährte Chordirigenten und populäre Komponisten. Eine Reihe ihrer Kompositionen findet sich auf dem Programm der drei Festkonzerte. Grundsätzlich hat man den musikalischen Charakter dieses Sängerfestes auf die jüngere Musik, und zwar vor allem auf lebende Komponisten, eingestellt. Es gab Stimmen, welche wiederum mehr das alte estnische Volkslied — und das estnische Volk ist reich an guten und originellen Volksliedern — in den Vordergrund gestellt wissen wollten. So interessant auch die Volksliedliteratur der Esten an sich ist, so sehr muß doch auch der Standpunkt der Festleitung begrüßt werden, die der jungen Generation einmal Gelegenheit geben wollte, sich dem Volke vorzustellen und zu nähern. Es wurde somit eine Art Preissingen wie in den „Meistersingern" daraus und auch hier wird das Volk das letzte Wort behalten und sich ein Preislied, einen Preissinger unter den jungen Musikern des Landes auswählen.

Es ist bezeichnend, daß auch die jungen Musiker stark im Volksliedhaften wurzeln. Viele der vorgetragenen Lieder sind geradezu dazu bestimmt, Volkslieder zu sein, manche sind es schon geworden, wie das famose Hochzeitslied „Tuljak" der Komponistin Minna Hermann. Die urmusikalische Begabung der Esten trat übrigens auch unter den volksliedhaften Chören am stärksten hervor.

Wie es ein solches Massenaufgebot an Chören mit sich bringt, ging natürlich viel Kleinarbeit, die gewiß in den einzelnen Chorvereinigungen geleistet wird, verloren. Was man von einem Massenchor erwarten kann, sind Präzision und Ausnutzung der dynamischen Steigerungsmöglichkeiten. Und in diesen Punkten trat auch ein voller künstlerischer Erfolg ein. Merkwürdig war die Beobachtung, daß die Lieder entweder sehr melancholisch oder sehr ausgelassen waren. Ein Mittelmaß kam eigentlich kaum vor. Liegt das im estnischen Volkscharakter oder ist es nur ein Zufall? Jedenfalls, beiden Stimmungen wurden die Chöre aufs Beste gerecht. So war auch rein künstlerisch-musikalisch dies allestnische Sängerfest recht ergiebig, wenn auch für einen Ausländer der rein-menschliche Gewinn wohl noch größer war. B. Lamey.

KOPENHAGEN. Die Kgl. Oper konnte auf eigene Rechnung eine Wiederaufnahme von Carl Nielsens vortrefflicher — was den ersten Akt betrifft geradezu genialer — „Maskerade" (nach Holberg), wagen, weiterhin gab's eine nichtssagende Opéra-comique („Die Hochzeit Jeanettes") und endlich die ganz

am Schluß der Saison ungünstig gestellte Neuheit „Anathema“ von Alfred Tofft. Der auch in Deutschland bekannte, gewandte und melodiöse Komponist von Klavierstücken und Liedern gewann durch das die Don-Juan-Sage behandelnde Werk nicht einen solchen Erfolg, wie seinerzeit mit der exotischen „Wifandaka“, die längere Zeit ein Zugstück unserer Oper war. A. Tofft wollte wohl diesmal tiefer graben (den Text hat er selbst verfaßt), wozu es ihm aber an dramatischer Kraft und Erfindung fehlte. Einige lyrische Partien und die Tanzmusik riefen den meisten Beifall hervor. Die Sensationen und volle Häuser verdankte unsere Oper diesmal fremden Gästen. Der treffliche Kapellmeister Egisto Tango an der Spitze einer guten und glänzend geschulten Truppe, darunter jedoch nur einzelne erste Kräfte (Viorica Tango, Carlo Morelli) erregte mit Verdischen Opern einen Jubel, den die flaue „Nachtwandlerin“ von Bellini kaum abschwächen konnte. Tangos energische, feine und stiltreue Einstudierung war für Bühne (Chor) und Orchester gleich heilsam. — Dann war Maria Jeritza da, die wir zum ersten Male hörten und als dramatische Darstellerin mehr schätzen konnten wie als Sängerin (die Stimme schien überangestrengt, es fehlte ihr an Reinheit trotz aller technischen Bravour). Daß die gezierte, sentimentalisierte Darstellung Maria Jeritzas von Elisabeth im „Tannhäuser“ in Wien (und Deutschland?) so geschätzt ist, vermochten wir kaum zu verstehen. Andere Gäste waren Frau Larsén Todsen (Walküre) und Frau Wettergren (Carmen); beide sehr anziehende Künstlerinnen.

Im Konzertsaal waren wohl die wertvollsten Abende die von W. Furtwängler geleiteten Konzerte der „Berliner Philharmoniker“ — davon wieder das größte Erlebnis die C-Moll-Sinfonie von Brahms — und die Sonaten-Abende von E. v. Dohnanyi mit Emil Telmanyi (den wir bald als den unsrigen betrachten) zusammen. Trotz des Unterschiedes der Temperamente und der Spielart der beiden Künstler gab es dabei Kammermusikabende von seltenem Wert und hoher Kultur. Herzlich wurde Dohnanyi, der schon lange nicht mehr hier war, auch als Orchesterdirigent eines „ungarischen“ Konzerts des Staatl. Rundfunks — mit dem prächtigen Tenor Pataky — begrüßt. Ein gleichartiges, jedoch matteres „schwedisches“ Konzert dirigierte der Stockholmer Hofkapellmeister Järnefelt.

Von fremden Künstlern sei noch genannt Hans Knappertsbusch, der an der Spitze der Kgl. Kapelle und mit einem recht „zweifelhaften“ Programm mehr durch seine flotte Virtuosität und aufdringliche „Manieren“ als durch tiefere Künstlerschaft Aufsehen erregte. Ausgezeichnet war das hier bisher unbekannte Buxbaum-Quartett, das leider nur einmal an einem durch Zufall nicht günstigen Abend, aber bei lebhaftesten Beifall spielte. Erwähnt seien auch die ganz jungen August Leopolder und Otto Graef als Zwei-Flügel-Beherrscher, dann Virtuosen wie Brailofsky, Mischa Elman, Boris Schwarz und Spalding. — Der „Musikverein“ gab ein dänisches und ein gemischt modernes Konzert, die „Dänische philharmonische Gesellschaft“ präsentierte im Konzertsaal den trotz genialen Einzelheiten schon etwas verbleichten „Fürst Igor“ von Borodin mit einem tüchtigen schwedischen Tenor Einar Larson als Gast. Die „Kgl. Kapelle“ schwelgte noch einen ganzen Abend in Tschaikowsky, der „Cäcilienverein“ dagegen in Glucks „Armide“, der „Palestrina-Chor“ behauptete wieder seinen hohen Stand in der Ausführung alt-italienischer Musik, der „Dänische Konzertverein“ ließ sich u. a. von Herrn Rud. Simonsen dessen neue, fast zu kraftstrotzende Sinfonie („Roma“) vorführen und Herr Langgaard hatte die kuriose Idee, an einem klassischen Abend „—“ Bruckners E-Dur-Sinfonie ohne das Scherzo aufzuführen.

Will. Behrend.

LINZ A. D. Es rumorte gehörig in den Konzertsälen im abgelaufenen Konzertjahr. Manche Spreu befand sich unter dem Weizen. Ein Unikum ist das Dreifarbensystem im Linzer Musikleben; eine jede der drei Parteien: Sozialdemokraten, Großdeutsche und Christlichsoziale hat ihre eigene Kunststelle bzw. Kunstgemeinde. Ein Zusammengehen läßt sich kaum erzielen. So waren denn die meisten Veranstaltungen auf „getrennte Farben“ eingestellt. Unpolitisch — in gewissem gesellschaftlichen Sinne — tritt der „Konzertverein“ auf. Dieser vermittelte als Novum Strestiks Musik zu Szenen aus Körners „Zriny“, ein Oktett für Bläser und Streicher von der heimischen Komponistin Frida Kern — nicht völlig ausgereift, aber von Talent zeigend. Instrumentalisten der Wiener Philharmoniker waren die Ausführenden. In Orchesterwerken von Schubert und Grieg hielten sich die Musiker unter Dambergers Leitung auf achtbarer Höhe. In einer Festakademie des ob.-öst. Brucknerbundes — Auer und der Prälat von St. Florian traten als Sprecher auf — wurde das Orchesterstück Nr. 3 aus dem Manuskript und die G-Moll-Ouvertüre des Ansfeldner Meisters, sowie eine Klaviersinfonie des heimatlichen Amade zu Gehör gebracht. Steiner holte sich als Solist Anerkennung. Eine erstklassige Sängerin hat Linz an Frau Olga Selo (vom Münchener Staatstheater) gewonnen. Lieder von Otto Siegl und der Prolog der Nachtigall aus Braunfels „Die Vögel“ wurden seelenvoll und technisch hochkultiviert ausgelegt. Siegfried Wagner erschien erstmalig als Dirigent und führte eigene Werke, sowie solche seines Vaters mit dem vorzüglich musizierenden Musikerbund-Orchester vor. Äußerst vorteilhaft hat sich Kapellmeister Günzel eingeführt. Der christl. deutsche Gesangverein brachte eine stilistisch nicht völlig einwandfreie „Johannes-Passion“-Aufführung heraus. Unschön war die Reklame:

(Fortsetzung auf Seite 596)

„Kauft österreichische Waren! Geht nicht nur ins Konzert, wenn ein auswärtiger Künstler oder wenn fremde Sänger kommen. Unterstützt und ehrt einen heimischen Gesangverein durch euren Besuch! Was geboten wird ist beste Ware, höchste Kunst! Kommt alle zur Erstaufführung in Linz!" Das klingt wie Zirkusausruferei!!!

Von dem Oberösterreicher Hans David vermittelte das Wiener Prix-Quartett die Bekanntschaft des ersten Streichquartetts. Der Schrekerschüler ist darin nicht mehr so draufgängerisch kühn. Die Form ist ebenmäßiger, das thematische, harmonische Gepräge ist gereifter, feinflächiger. Der musikpädagogische Verband veranstaltete einen ob.-öst. Komponistenabend. In der Urania inszenierte Schreiber dieser Zeilen einen Kornauth-Abend, Klavierquartett op. 18, Klavierstücke (Frl. Steiner) und Liedserien (Günzel-Dvorsky, Herr Dreger). Der M.-G.-V. „Einklang" holte Bruchs „Frithjof" zur örtlichen Erstaufführung hervor. Chormeister Springer zeigte echte Musikernatur. Mit vollem Gelingen führte der „Sängerbund Frohsinn" eine Schubertfeier durch. (Es-Messe, Mirjams Siegesgesang). Prof. Klietmann war ein feuriger Führer. Künstlerisch hochwertig ein Konzert auf zwei Klavieren der Brüder Heinz und Robert Scholz. Lotte Lehmann ließ erstmalig in Linz ihre Prachtstimme leuchten, ihre carusohafte Seelenwärme ausströmen. Ferner kamen die Sängerin Johsa Micsey (Budapest), der Schubertsänger Duhan (Wien), Claudio Arrau u. a. Anläßlich einer Göllerich-Gedächtnisfeier spielten dessen Kinder Bach, Reger, Brahms, die intelligente Günzel-Dworsky vermittelte Liedneuheiten von Casimir Paszthory.

Franz Gräflinger.

PRAG. Die Ballett-Pantomime „Die gläserne Puppe" von dem Tschechen Johann Zelinka, die kürzlich am Tschechischen Nationaltheater ihre Uraufführung erlebte, ist ein typisches Kunsterzeugnis unserer sensationsbedürftigen Zeit. Dieser hat schon der Verfasser des Textes, K. Schulz, Rechnung getragen, indem er reale Wirklichkeit und irrealen Schein vermengte und in schlecht nachgemachter E. T. A. Hoffmannscher Weise die groteske weitschweifige und daher langweilende Liebesgeschichte einer zum Leben erwachten Plakatfigur der Getränkemarke „Cordial Medoc" schuf. In vier Bildern — „Das Fenster", „Auf der Straße", „In der Bar" und wieder „Das Fenster" — nützt Schulz alle Möglichkeiten aus, die Szene bunt und lebendig zu gestalten, oft ohne Rücksicht auf die Notwendigkeit der verwendeten Personen und Gruppen. Straßenkehrer, Blumenmädchen, Handelsgehilfen, Krämerinnen, Zeitungsleute, Briefe, Soldaten, Wachleute, Geld, Liköre, Stiefelputzer, eine Tänzerin usw. beleben als wirkliche oder sym-

(Fortsetzung auf Seite 598)

bolisierte Figuren Szene und Handlung; daß sogar ein wirkliches Auto auf die Bühne kommt, scheint dem Verfasser ein besonders glücklicher Effekteinfall gewesen zu sein. Unter der Weitschweifigkeit der Handlung leidet selbstverständlich auch oft Zelinkas Musik, die aber immerhin der bessere und verständlichere Teil der Ballett-Pantomime ist. Sehr konservativ gehalten, stark lyrisch gefärbt und rhythmisch nicht allzu abwechslungsvoll offenbart sie Erfindungskraft in melodischer, harmonischer und instrumentatorischer Hinsicht und wirkt in der genauen Untermalung der Bühnenvorgänge durchaus anschaulich. Die Aufführung unter Franz Skvor zeigte sich auf der Höhe der durch systematische Pflege des Balletts sich auszeichnenden Bühne.

Einer ausgezeichneten Erstaufführung von Busonis Arlechino unter KM Steinberg konnte sich das Neue Deutsche Theater rühmen. Der Beifall war sehr lebhaft. E. J.

Musikberichte aus deutschen Städten

HAMBURG. Während in der Oper das Experimentelle der neuen Musik in Kreneks „Jonny" auch hier anhaltend triumphiert, scheint sich im Konzert eine fühlbare Reaktion, eine Abkehr von der künstlerisch unfruchtbaren Experimentiermusik durchzusetzen. Schätzt man übrigens Kreneks Erfolg als einen bloßen Sensationserfolg sehr richtig ein, der an unserm allgemeinen Verhältnis zur Musik sehr wenig ändert, dann brauchen wir den Triumph dieser „coloured music" nicht sehr ernst zu nehmen. Der neuerdings viel von sich reden machende Ernst Roters zeigt zwar auch in einem gewaltigen Sprung von der 1913 entstandenen Sinfonischen Suite für Klavier und Orchester zum Carnaval von 1924, wie man mit Jazz- und Shimmy-Rhythmen die Hörer elektrisiert, denn neben der musikalisch ungleich wertvolleren Suite schlug dies technische Brillantfeuerwerk wie eine Bombe ein. Aber schließlich sind Augenblickserfolge nicht gleich symptomatisch zu werten, denn bisher sieht man immer noch, daß die Wege, die die Musik heute im Suchen nach neuen Zielen einschlägt, nie sehr weit geführt haben. Bei Furtwängler hat man gegen Ravel protestiert, der unter den Modernen doch einer der zahmsten, anhörbarsten und talentvollsten ist; und wenn bei Kreneks „Triumph der Empfindsamkeit" (Uraufführung im II. Brecherkonzert) nur eine ganz vereinzelte Opposition hochkam, so war sie bei diesem etwa auf der Linie Strauß-Schrecker stehenden Werk, bei dem nur eine echt Krenekscheche Tanzorgie wieder ins Extreme fällt, wirklich nicht angebracht. Hier wird fühlbar ein

(Fortsetzung auf Seite 600)

GERA

Musikalischer Verein / 5 Anrechtskonzerte und 1 Kammermusikabend

Dirigent: Hofkapellmeister Prof. **Heinrich Laber**

I. *12. OKTOBER 1928*
BEETHOVEN: Große Leonoren-Ouvertüre
BRAHMS: Violin-Konzert
BRAHMS: 1. Symphonie C-Moll
Violine: **Gustav Havemann**

II. *2. NOVEMBER 1928*
SCHUBERT-ABEND
Gesang: **Johannes Willy**
Klavier: **Leo Bücheler-Gerfin**

III. *7. DEZEMBER 1928*
*MOZART: Symphonie in C-Dur
BEETHOVEN: Klavier-Konzert in C-Moll
NOELTE: Suite für Streichorchester (Deutsche Erstaufführung)
BRAHMS: Paganini-Var. op. 35 (aus beiden Heften)
*SCHREKER: Ein Tanzspiel
Klavier: **Frieda Kwast-Hodapp**

IV. *15. FEBRUAR 1929*
HÄNDEL: Agrippina-Ouvertüre
BACH: Konzert für 2 Violinen
MOZART: Konzert für Violine und Bratsche
*REGER: Sinfonietta
Violine und Bratsche: **Frieda und Annerose Cramer**

V. *18. MÄRZ 1929*
*BACH: Johannespassion
Solisten: **Ria Ginster, Frida Schreiber, Ludwig Matern,** Prof. Dr. **Wolfgang Rosenthal**

VI. *14. JANUAR 1929*
Kammermusik-Abend: **Klingler-Quartett**

VII. *24. SEPTEMBER 1928*
(Sonderkonzert)
*SCHUBERT: Unvollendete Symphonie
*BEETHOVEN: **Neunte Symphonie**
Solisten: **Friedl Algers, Käte Benad,** Kammersänger **Paul Hansen, Edm. Eichinger.** Der Gemischte Chor des Musikalischen Vereins, Mitglieder Geraer Gesangvereine, Frauenchor Greiz und Männergesangverein Orpheus Greiz

DER VORSTAND

Reußische Kapelle / Sechs Symphoniekonzerte 1928/29

Dirigent: Hofkapellmeister Prof. **Heinrich Laber**

I. *5. OKTOBER 1928*
BEETHOVEN: Achte Symphonie in F-Dur
*BACH: Suite in G-Dur für Cello allein
Konzertmeister **Hanns Keyl**
SCHUMANN: Erste Symphonie in B-Dur

II. *19. November 1928*
Gedächtnisfeier zum 100. Todestag von Franz Schubert
SCHUBERT: Ouvertüre und Zwischenmusik aus „Rosamunde". Wanderer-Phantasie für Klavier u. Orchester
Klavier: **Erich Kloss**-München. VII. Symphonie in C-Dur

III. *14. Dezember 1928*
*J. Fr. FASCH: Orchester-Suite in G-Dur
*VINCENT LÜBECK: Präludium u. Fuge in E-Dur für Orgel
*HEINR. SCHÜTZ: Lobgesang aus den Symphoniae Sacrae
BACH: IV. Brandenburgisches Konzert in G-Dur
HÄNDEL: Orgelkonzert in F-Dur
*HÄNDEL: Feuerwerksmusik. Bearbeitet von Benno Bardi
Orgel: **Hans Nürnberger**-Hannover

IV. *7. Januar 1929*
*JANACEK: Sinfonietta
*PROKOFIEFF: Die Liebe zu den drei Orangen. Symphonische Suite
TSCHAIKOWSKY: Violinkonzert
Violine: Hofkonzertmeister **Josef Blümle**
SMETANA: „Moldau". Symphonische Dichtung

V. *1. FEBRUAR 1929*
*MALIPIERO: Die Verbannung des Helden. Fünf symphonische Expressionen
*CASELLA: Scarlattiana. Klavier und Orchester
Klavier: **Georg Winkler**
*REGER: Vaterländische Ouvertüre
RICH. STRAUSS: Tod und Verklärung

VI. *1. März 1929*
WILH. GROSZ: Ouvertüre zu einer Opera buffa
GUST. MAHLER: Lieder eines fahrenden Gesellen, für Bariton und Orchester
BRUCKNER: Fünfte Symphonie in B-Dur. Mit Bläserchor am Schluß

*ZUM I. MALE

DIE INTENDANZ DER REUSSISCHEN KAPELLE

Anschluß an ernst zu nehmende, wertvolle Musik gesucht, die wieder mit weitgespannten Melodienbogen und einem berauschenden Vollklang der Stimmführung etwas zu sagen hat, und man muß es ihm immerhin lassen, — er versteht Musik zu machen, dieser Krenek, so daß man unbedingt glauben möchte, er hat höhere Ziele, als den Sieg der „coloured music", mit der er nur die Instinkte der heute ausschließlich auf Sensation reagierenden „Führenden" und ihres Publikums traf.

Mit ihrer Mehrheit und ihrer maßgebenden Bedeutung wird es übrigens, an anderen Anzeichen innerhalb unseres Musikbetriebes gemessen, nicht allzu weit her sein. Dr. Muck, einer der zuverlässigsten Führer durch musikalische Gefilde, hat die Philharmonischen Konzerte diesmal ganz nach unproblematischen Richtlinien eingestellt, um uns die schöne künstlerische Erregung dieser festlichen Konzerte nicht durch unfruchtbare Aufregung zu stören, wenn man auch nicht immer zu „vergangener" Musik, wie z. B. der Harold-Sinfonie, die nötige innere Distanz mehr besitzt. Neu waren nur die „Pini di Roma" Respighis mit ihrem eigentümlichen Einfall, die Grammophonplatte mit einer Nachtigall-Naturaufnahme dem Orchester nutzbar zu machen, — ein etwas zweifelhafter Gewinn, den ein so feiner Musiker wie Respighi verschmähen sollte. Zwiespältig war auch der Gewinn einer großzügig angelegten Händel-Festwoche, die, so interessant ein Blick in das frühe Schaffen des Meisters ist, wohl nur beweisen konnte, daß wir mit dem für unser Musikleben bereits gehobenen Schätzen, den Oratorien, den Concerti grossi, längst das Wesentlichste für uns gewonnen haben. Es gab u. a. die im Ausdrucksvermögen noch etwas unbeholfene Kantate „Apollo und Daphne", die Wassermusik, ein interessantes Oboen-Konzert, den Judas Maccabäus, und im Stadttheater die Oper „Otto und Theophano". Alfred Sittard spielte außerdem eins der prächtigen Orgelkonzerte Händels.

Zur Berührung mit neuer Musik bieten die Sinfonie-Konzerte unter Papst stets anregende Gelegenheit. Prokofieffs Klavierkonzert wäre vor allem zu nennen, ein freilich den üblichen Rahmen dieser Musikgattung völlig sprengendes, vom nervösen Pulsschlag eines neuartigen Musikempfindens erfülltes Werk, dessen musikalischer Schwerpunkt hauptsächlich im letzten Satz liegt. Prof. Feinberg, Moskau, war ein wahlverwandter Interpret. Rehkemper sang in diesen Konzerten zwei Pfitzner-Balladen, darunter die wunderschöne „Lethe", von ziemlich neuerem Datum (op. 37). Ein fein melodisches Stück spanischer Musik von Lamote de Grignon, „Andalousie", erinnert lebhaft an Smetanas Heimatsschilderungen in Form von Sinfonischen Dichtungen. Daß es an Ansätzen zu einer fruchtbaren neuen Musik nicht fehlt, sieht man immer wieder. Honeggers „König David", den Sittard mit dem Michaelis-Chor und einem Solo-Quartett, das Emmy Land überlegen führte, aufführte, ohne leider die dem großartigen Werk zu wünschende Beachtung zu finden, ist wohl einer der bedeutungsvollsten Schritte in dieser Richtung. Honegger beweist, wie man mit modernen Mitteln doch eine faßbare und vor allen Dingen schön klingende Musik schreiben kann, deren fast naturalistische Art der imitierten Harfen und Zymbeln eine heute kaum noch denkbar gewesene Durchsichtigkeit der Partitur ergibt. Daß die neuen Wege der Musik ohne Rückkehr zur Einfachheit und sinnlichen Klanglichkeit nicht möglich sein werden, scheint auch Theremins Ätherwellen-Musik zu beweisen. Was für sie einnimmt, ist die Schönheit des erzielten, aber noch sehr einseitigen und von den Gefahren einer peinlichen Intonationsunsicherheit bedrohten Klangmaterials, wenn auch, da sie sich im ganzen noch erst, und zwar höchst primitiv, mit einer solistischen Musikbetätigung deckt, ihre Zukunft noch nicht im mindesten danach aussieht, daß sie die Grundfesten unseres Musiklebens erschüttern könnte. Hören wir Kreislers Geige oder den Gesang der Onegin, so wird der Abgrund völlig erkennbar, der zwischen dieser elektrischen und der durch das Medium eines seelischen Erlebnisses und eines vollkommen beherrschten Instrumentes gegangenen Musik liegt.

Aus dem Heer der Solisten, das für unsere Stadt immer viel zu groß ist, um stets auf seine Kosten zu kommen, können nur wesentliche Erschei-

(Fortsetzung auf Seite 602)

nungen genannt werden. Vor allem war ein Liederabend Maria Hussas durch Vortrags- und Gesangskultur ein lange nachwirkender Genuß. Und Ilse Fromm-Michaels fesselte mit einem ausschließlich modernen Klavierprogramm, in dem als Hauptwerk Busonis gewaltige Fantasia contrappuntistica höchste Achtung für die wagemutige Pianistin abnötigte. Im übrigen seien die durch Liebenswürdigkeit siegende Frieda Hempel, Lauritz Melchior, Reinmar, Mischa Elman mit zwei nur zu mäßig besuchten Geigenabenden, Erica Morini als Vertreter einer anspruchsvolleren Kunst namentlich vermerkt. Bertha Witt.

GERA. Erstaufführungen der Reußischen Kapelle, unter Heinrich Laber: Bach: Suite in G-Dur für Cello (Hans Keyl), Fasch: Orchester-Suite in G-Dur. V. Lübeck: Präludium und Fuge für Orgel (Hans Nürnberger, Hannover). H. Schütz: Lobgesang aus den Symphoniae Sacrae, Händel: Feuerwerksmusik (Bearb. von B. Bardi), Janaček: Sinfonietta, Prokofieff: Die Liebe zu den drei Orangen, Malipiero: Die Verbannung des Helden, Casella: Scarlattiana (Klavier: Georg Winkler), Reger: Vaterländische Ouvertüre, Wilh. Grosz: Ouvertüre zu einer Opera buffa, Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen. Ferner eine Schubertgedächtnisfeier und u. a. Fünfte Sinfonie von Bruckner.

Erstaufführungen des Musikalischen Vereins unter Laber: Mozart: Sinfonie in C-Dur Köch. Verz. No. 338, Noelte: Suite für Streichorchester (Deutsche Erstaufführung), Schreker: Ein Tanzpiel; Reger: Sinfonietta, Bach: Johannespassion. Ferner u. a. ein Schubert-Abend und die Neunte von Beethoven. Solisten: Gustav Havemann, Johannes Willy, Lo Bücheler-Gerfin, Frieda Kwast-Hodapp, Frida und Annerose Cramer, Ria Ginster, Frida Schreiber, Ludwig Matern und Wolfgang Rosenthal, Friedl Algers, Käte Benad, Paul Hansen, Edm. Eichinger, Klingler-Quartett.

HAGEN. Würdig und vielversprechend war der Auftakt des verflossenen Konzertwinters, den GMD. Richter mit Bach, Brahms, Beethoven begann. Sein Vortrag ist kristallklar und von einer wunderbaren Genauigkeit, unter der die musikalische Seite manchmal zurücktreten muß. Er bescherte uns etwa ein Dutzend neuer Werke, die noch nicht in Hagen erklungen waren, darunter Mahlers 1. Sinfonie, Wetzlers Assisi und Sekles' Variationen für Männerchor und Orchester über Prinz Eugen. Gerade das letzte Werk in seiner betonten Volkstümlichkeit und seiner scharfen rhythmischen Orchestrierung fand bei der Presse und den Zuhörern Anerkennung und wäre in der Lage, dem Männergesang einen der neuen, unbedingt notwendigen Wege anzugeben. Der Hagener Männer-

(Fortsetzung auf Seite 606)

gesangverein und der Städt. Gesangverein erledigten mit großer Leichtigkeit die Chorpartie. „Eine Arabeske“ für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester von Delius erlebte die reichsdeutsche Uraufführung. Sie entstand bereits 1912 und ist ein echter Delius, ohne aber an die Messe des Lebens heranreichen zu können. Den Höhepunkt des Winters bildete das Karfreitagskonzert mit Bruckners Achten, von Richter mit großer musikalischer Kraft hingestellt, und Bachschen Orgelchorälen, seiner Passacaglia und Fuge, von Hans Bachem in ungemein strengem Stil, fast asketisch, geboten. Leider erlaubte unsere kleine Orgel nicht, daß Bachem seine ganze Kunst zur Entfaltung brachte. Eine Uraufführung des Hagener Trienes, Serenade für Orchester, kommt über lokale Bedeutung nicht hinaus. Der Abschluß der Städt. Sinfonie- und Chorkonzerte bildete Beethovens Neunte. Das Schubertjahr begann mit der Sinfonie in C-Dur, dazu brachte das Priska-Quartett einige seiner Quartette in einem Kammermusikabend. Der Pauluskirchenchor unter H. Knoch fand wie immer, diesmal mit Mendelssohns Paulus, eine dankbare Gemeinde, während der Kirchenchor St. Marie unter A. Biermann, bei dem sonst die altklassische Polyphonie in guten Händen ist, diesmal versagte. Der Westdeutsche Kammerchor unter Otto Laugs brachte mit viel Liebe einen Otto-Siegl-Abend, ohne aber für dessen etwas spröde Musik voll überzeugen zu können. Dem Chor ist bei aller Achtung vor seinem Können etwas mehr lebensfrohe Natürlichkeit zu wünschen. H. M. Gärtner.

WIESBADEN, Kurhaus. In der vorliegenden Ausgabe (S. 598) kündigt die Kurverwaltung Wiesbaden ihren diesjährigen Zyklus von 10 Konzerten an, mit einer auserlesenen Vortragsfolge und Künstlern allerersten Ranges, darunter mehreren, die in Wiesbaden noch nicht aufgetreten sind. Die Konzerte finden alle, wie in früheren Jahren, stets Freitags statt.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / NOVEMBER 1928 HEFT 11

Das Vermächtnis Franz Schuberts

Von Rudolf Steglich, Hannover

In der Meinung des Jahrhunderts, das seit seinem Tode verging, ist Franz Schubert als Komponist „der Meister des deutschen Liedes", als Persönlichkeit vormärzlicher, naiv-fröhlicher Wiener Kleinbürger, eine Art Biedermeier-Mozart gewesen. Er schien problemloser, umgänglicher als die klassischen Großmeister, ja auch als die Meister neben und nach ihm. So fühlte man sich ihm besonders nahe. Und dieser Empfindung schmeichelte auch die marktgängige, gemütvoll plaudernde, doch nicht gerade tiefgründige Schubertliteratur, schließlich sogar — bezeichnenderweise — ein empfindsamer Roman (Bartschs „Schwammerl") und, erst recht in die Masse dringend, eine die Konjunktur geschickt ausnutzende sentimentale Operette (Bertés „Dreimäderlhaus"). Die Musikwissenschaft dagegen fand gerade bei Schubert wenig Anlaß zu ernstlicher Arbeit — mit rühmlichen Ausnahmen: Eusebius Mandyczewski legte die Gesamtausgabe der Schubertschen Werke vor; Otto Erich Deutsch sammelte die Dokumente des Schubertschen Lebens; Max Friedlaender zeichnete sich besonders aus unter denen, die sich dem Schubertschen Lied zuwandten. Und es gab, abseits der am Oberflächlichen haftenden Meinung der Menge wohl hier und da schon verstreute Gläubige und Apostel eines Schubert, dessen innerstes Wesen nicht ewige naive Fröhlichkeit, sondern tiefe Wehmut, „ewig unbegreifliche Sehnsucht" war, so leichtschwebend und klangselig seine Musik auch daherkam.

In unsern Tagen vollzieht sich, so scheint es, der Verfall jenes biedermeierischen Bildes vom naiv-fröhlichen Schubert. Freilich nicht so, daß auf einmal niemand mehr daran glaubte. Der Glaube ist bei den meisten wohl noch da — zumal da sie sich gar nicht die Mühe nehmen nachzuprüfen, ob ihre Vorstellung von Schubert dem wirklichen Schubert ähnlich ist. Aber: die einen — Verfechter des „Fortschritts" — huldigen als allerobersten Glaubensartikel der grundsätzlichen Verachtung des romantischen 19. Jahrhunderts, dessen Züge jenes volkstümliche Schubertbild trägt; so hat zum Beispiel die musikalische Jugendbewegung für Schubert noch kaum etwas übrig gehabt; das deutsche Lied, das sie pflegt, ist ein anderes als das Schubertsche. Andere setzen solchem Fortschritt gegenüber zwar ihren ganzen Stolz darein, Ver-

fechter des romantischen Ideals auch in der Schubert-Verehrung zu sein, doch pflegt auch hier das „Aber“ nicht zu fehlen. Ein Beispiel dafür:

„Scheuen wir uns nicht“ — so sagte der Redner der als „Schubert-Ehrung“ gedachten Hauptaufführung des großen Deutschen Sängerbundesfestes in Wien — „zu bekennen, daß die Romantik in den Schöpfungen Franz Schuberts auch heute noch in unsern Seelen mitschwingt ... Wir deutschen Sänger erkennen die Macht der uns beseelenden Idee in ihm am tiefsten und wahrsten verkörpert.“ Unmittelbar nach dieser Rede aber erklang in der riesenhaften Sängerhalle Schuberts „Lindenbaum“, nicht in der Fassung, die Schubert ihm gegeben, von einer Singstimme zum Klavier, sondern von vierzigtausend Männern in der Silcherschen Chorbearbeitung gesungen. Überhaupt lagen nicht weniger als einem Drittel der Schubertvorträge des Festes Bearbeitungen zugrunde. So wurde das für eine Singstimme und Klavier geschriebene „An die Musik“ von den Vierzigtausend in vierstimmigem Satz mit Posaunenbegleitung gesungen. Das entsprach ja auch völlig der vielbewunderten und als tiefsinnig und faszinierend gepriesenen symbolischen Darstellung des deutschen Liedes, die auf dem ersten Prunkwagen des Sängerfestzuges thronte: Vier an der Weltkugel lehnende weibliche Gestalten posaunen das deutsche Lied in alle vier Himmelsrichtungen. Das ist ein treffliches Symbol des Liedes im Zeichen des Weltverkehrs, der Massenwirkung, des Plakats. Aber: ist diese „uns beseelende (!) Idee“ des posaunisierten Liedes wirklich in Schubert „am tiefsten und reinsten verkörpert“? Oder sind wir, in der Sache unwillkürlich dem Zuge der Zeit folgend, nur in der Meinung noch an derAnschauung vergangener Zeiten klebend, damit nicht gründlich von Schubert abgekommen? In was für „Romantik“ sind wir da hineingeraten! Solche Verwirrung macht es um so notwendiger, sich von Grund aus neu um Schuberts Gestalt und Werk zu bemühen.

Hierbei zu führen ist Aufgabe der Musikwissenschaft. Sie hat diese Aufgabe auch bereits angegriffen. Und es geschieht Ähnliches, wie es vor kurzem mit Mozart und Beethoven geschah: der „romantisch“-idealisierenden Verhüllung ledig gewinnt Schubert vor unsern Augen eine, wie uns scheint, wahrhaftere, erhöhte Menschlichkeit. Hinter dem Schleier eines wienerisch-biedermeierlich leichtlebigen, heiter-geselligen, von Musik überfließenden Daseins wird nun die Arbeit und die Einsamkeit, wird nicht nur die Seligkeit, sondern auch die Tragik Schuberts wieder miterlebt.

Am tiefsten ist hierin Hans Költzsch vorgedrungen mit einer in der Erlanger Schule Gustav Beckings entscheidend geförderten Arbeit über „Franz Schubert in seinen Klaviersonaten“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927). Költzsch öffnet ganz neue und tiefe Einblicke, nicht nur weil er sich mit den Schubertschen Klaviersonaten ein bisher noch nicht ernstlich angegriffenes Forschungsgebiet wählte, oder weil gerade dieses Gebiet im Mittelpunkt des Schubertschen Schaffens stünde — was wohl viel weniger zutrifft, als Költzsch glauben möchte —, hauptsächlich vielmehr deshalb, weil sein Blick wirklich auf das Musikalisch-Lebendige gerichtet ist, weil er deshalb wirklich wesentliche Fragen stellt und weil er das wissenschaftliche Rüstzeug besitzt, begründete Antworten zu geben. Er will nicht nur Erkenntnis der Form, sondern des Formens — der Gestaltungsfrage also und damit des Zusammenhangs von Kunst und Leben. Er geht von der Beobachtung der eigenartigen Tatsache aus, daß Schuberts Klaviersonatenwerk hauptsächlich in drei voneinander durch längere Pausen geschiedenen Schaffensjahren entstanden ist: 1817—1825—1828. In diesen drei Stationen findet er Jugend — Reife — Alter, „Erwartung — Erlebnis — Erkennen, Sehnsucht — Erlebnisfülle — Besinnung“ ausgeprägt. Wie aber dieser Weg nicht in

einem zielbewußten Ansturm durchmessen wird, sondern verschiedenartige Ansätze einander folgen läßt, so mündet er auch nicht in einem Zielpunkt, noch rundet er sich zu geschlossenem Verlaufe. Denn — um das Ergebnis der Untersuchungen Költzschs in einem einfachen Bilde anschaulich zu machen: der Weg des Sonatenkomponisten Schubert wird nicht von einem, er wird von zwei Brennpunkten bestimmt. Der erste, lebendig nahe, ist die romantische Seele Schuberts; der zweite, aus unerreichbarer Ferne leuchtend, ist die klassische Formkraft Beethovens. So durchläuft Schuberts Sonatenschaffen gleichsam eine Parabel: zunächst, 1817, eine Zone geraden, frischen, jugendlichen Anlaufs; dann, 1825, eine Zone der vollendetsten Rundung, beschwingt von der stärksten, ungestörtesten Nahwirkung des eigenen Brennpunktes; schließlich, 1828, eine Zone des Hinausschweifens nach einem nun wieder unendlich fernen Ziele zu.

Es ist in hohem Maße studierenswert zu verfolgen, wie Költzsch diese Erkenntnisse gewinnt, indem er von der Analyse der Werke zur Deutung vorschreitet. Das neue Bild des Weges des Sonatenkomponisten Schubert, das er zeichnet, wird durch künftige Untersuchungen der verwandten Gruppen Schubertscher Instrumentalmusik wohl ergänzt und bereichert, aber kaum im wesentlichen umgestoßen werden. Die Tragik, die Schuberts Gestaltungsstreben im Banne der klassischen Beethovenschen Sonate birgt, eine Tragik, die Schubert selbst zu Zeiten schmerzlich empfunden hat, ist noch nie so klar wie hier an der Musik selbst aufgezeigt worden.

Költzsch aber folgert weiterhin, auf Grund seiner Ergebnisse verallgemeinernd, daß sich das musikalische Gestaltungsvermögen und der Gestaltungswille Schuberts nicht, wie bisher angenommen, im Liede sammle, sondern in der Instrumentalmusik und daß — was mit dieser Meinung im Grunde zusammenhängt — jene Schubertsche Tragik, an einem großen klassischen Vorbild zu scheitern, die Tragik des romantischen Menschen schlechthin sei. Diese Folgerungen sind nur dadurch möglich, daß Költzsch, der bei der Erforschung der Klavierwerke so rüstig und glücklich zu neuen Erkenntnissen voranschreitet, was das Lied betrifft, an der alten Meinung hängen bleibt, Schubert habe im Liede lediglich seine übergroße Gedankenfülle ausgeströmt, ohne sich (wenigstens nach 1816) wesentlich zu entwickeln. Ja, es gesellt sich dazu noch eine Geringschätzung des Liedgestalters Schubert, welche die bisherige Meinung nicht teilt. Hier zeigt sich eine, freilich sehr zeitgemäße Schwäche Költzschs der Gesamterscheinung Schuberts gegenüber: auch er ist im wesentlichen der Romantik abgewandter Gegenwartsmensch, allerdings anders, geistiger als jene vorhin Erwähnten, in einer Art, die viele künstlerisch begabte und tätige Zeitgenossen mit ihm gemein haben.

Vom Standpunkt dieser Gegenwart gesehen, kommt es auch in jeder Kunst in erster Linie auf das Sichausleben ihrer elementaren Eigengesetzlichkeit an. Das scheint aber in der Musik nur in den absoluten instrumentalen Formen uneingeschränkt möglich. Das Wort als Text oder Programm, ja überhaupt das Mitleben der Phantasie wäre schon Verunreinigung. Weshalb denn auch die Meinung naheliegt, ein Komponist müsse in den rein instrumentalen Formen Höheres leisten als etwa im Liede.

Vom Standpunkt des Romantikers gesehen ist aber eine losgelöste, für sich stehende Kunst unmöglich. Sein Leben ist wohl auch ein „Sichausleben", aber es geht dabei um das Ganze seines Wesens. Seine Seele lebt sich aus in der einen, ungeteilten, aus den gesammelten Kräften seiner Persönlichkeit gespeisten Phantasie. Es geht ihm um „Dichtung" (= lückenlose Sammlung, Kristallisation des Wesentlichen), Dichtung seiner selbst. Sein Werk ist, von ihm selbst aus gesehen, immer „Gesamtkunstwerk".

Vom Standpunkt des Klassikers Beethoven aus ist das bloße Sichausleben der Elemente erst recht sinnlos. Auch ihm ist es um Dichtung des persönlichen Wesens zu tun. Aber sie allein genügt ihm nicht, ihren Sinn erhält sie erst durch ein vorgesetztes überpersönliches Ziel.

Lassen wir uns zunächst in das Wesen Beethovens und dann in romantisches Wesen, wie es auch in Schuberts Musik lebt, von Künstlern jener Zeit einführen, die des Wortes mächtig waren. In einem Gedicht Grillparzers, das Beethovens Bild zeichnet, finden sich folgende Hauptverse:

„Es geht ein Mann mit raschem Schritt —
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,
Und all sein Streben ist nach vorn;
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel.
Als Sieger steht er schon am Ziel.“

Nun der Romantiker, mit Versen Eichendorffs:

„Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus“.
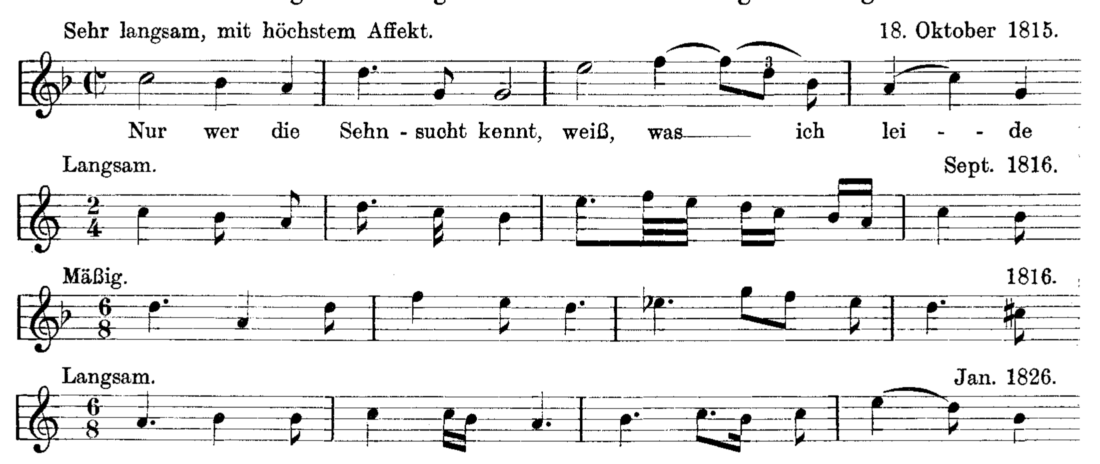
Wort für Wort ist dies der Gegensatz, der auch die Kunst Beethovens und Schuberts scheidet: Dort ein Mann; hier eine Seele. Dort ein kraftvolles Schreiten; hier ein weiches Schweben. Dort ein sich Vorwärtskämpfen mitten durch die Hemmnisse der irdischen Welt; hier ein Flug durch stille Traumlande. Dort Bewegung Schritt für Schritt, aber sie führt wirklich weiter, bis ans Ziel; hier ein weites Ausschwingen, aber nur „als ob“ es ein Ziel zu erreichen gelte — das Ziel bleibt in immer gleicher, weiter Ferne. Dort eine zielstrebige Persönlichkeit unter dem Gesetz einer Aufgabe, die angegriffen und erfüllt wird; hier ein sehnsuchtsvolles Herz, das sich der Weite öffnet und doch keinen Halt findet als in sich selbst. Der Klassiker vollendet sich, indem er das Ziel erreicht. Der Romantiker gäbe sich auf, wenn er es erreichte. Der Klassiker gewinnt aus dem Weg, aus der Berührung mit immer neuem Boden, aus der stetigen Wechselwirkung mit der Welt immer neue Kraft, er lebt auf an seiner Aufgabe; der Romantiker, dessen Schwingen nur immer über dem Erdboden kreisen, der, nachdem er in die Weite hinausschwingt, wieder in sich zurückkehrt, der nie eigentlich „von der Stelle“ kommt, es sei denn tiefer hinein in die „stillen Lande“ seines eigenen Inneren, er hat keine andere Kraftquelle für seinen Flug als seine eigene Seele; er verströmt sich, indem er lebt und schafft: Dies, das Sichverströmenmüssen, und nicht etwa das Scheitern an einem großen Vorbild, das mehr oder minder zufällig wäre, ist seine Tragik — eine Tragik, die nur eine Veräußerlichung des romantischen schwingenden Lebensrhythmus hätte bannen können, was denn in späteren Generationen des Jahrhunderts auch oft geschah.

Schubert ist sich allerdings dieser Tragik erst angesichts Beethovens recht bewußt geworden. Aber das bedeutet nicht, daß er an Beethoven scheiterte. Vielmehr ermöglichte ihm gerade das Vorbild Beethovens jener Tragik zum Trotz, trotz der kurzen Lebensspanne, die ihm für seine Arbeit blieb, sich zu vollenden. Was er in Beethoven als das Überragende fühlte, das konnte, seiner Natur gemäß, gar nicht das „Streben nach vorn“ sein (mit Grillparzer zu reden), sondern das Streben nach innen unter einem höheren Gesichtspunkt, mit anderen Worten: nicht die Zielstrebigkeit schlechthin, sondern die Ideendichtung (das Wort in seinem ursprünglichen

Sinne genommen) als Durchleuchtung des Persönlichen mit einem inneren, allgemeinen Licht. Nur war ihm, wiederum seiner romantischen Natur gemäß, dieses Licht nicht mehr wie dem Klassiker Beethoven eine Menschheitsethik, sondern ein pantheistisches Naturgefühl.

Daß Beethovens Vorbild Schuberts Reifen so entscheidend gefördert hat, liegt im Schubertschen Sonatenwerk am offensten zutage, weil hier auch der leicht sichtbare Formenaufbau übernommen wurde. Nicht minder aber zeugt davon auch, in seiner inneren Entwicklung, das Schubertsche Lied. Ja, hier wird jene Wirkung des Beethovenschen Vorbilds erst recht fruchtbar, weil keine mitübernommene fremde Form fesselte und die Vollendung unerreichbar machte, weil hier vielmehr das Menschliche und Ideelle rein wirken konnte und weil hier endlich auch die aus den ungeteilten Kräften der Sinne und der Seele gespeiste romantische Phantasie, Sprach- und Musikdichtung, Wort, Gesang und Instrument einander vermählend, ihrem Wesen besonders entsprechende Anregung fand. So bleibt doch das Klavierlied Herz und Krone des Schubertschen Schaffens.

Wie klar scheint jener Durchleuchtungsprozeß, der sich unter der Einwirkung Beethovenscher Disziplinierung und Humanität in Schuberts Liedschaffen vollzogen hat, etwa aus diesen Anfangszeilen einiger verschiedener Fassungen des Mignonliedes hervor:



Die mit höchstem Affekt, sinnlich egoistisch hervorgetriebenen Schmerzensakzente des Achtzehnjährigen, schon mit Quintspannung einsetzend, bereits im dritten Takt bis zur Oktave hochgetrieben, mildern sich, ordnen sich allmählich einem größeren, allgemeineren Zusammenhange ein, verklären sich endlich zu der gehaltenen Wehmut einsam sehnenden Leidens. Indem nun auch erst die Einfühlung in das stille Mädchenwesen erfolgt — vor allem die erste Melodie, aber auch noch die von 1816 klängen in Mignons Munde grotesk übertrieben! —, weitet sich das Selbstgefühl des Leidens zum Allgefühl. — Und so schubertisch-vollendet das nun ist, es ist doch auch romantischer Widerschein Beethovenscher Humanität. Um nur noch zur Versenkung anzuregen in zwei Beispiele gleicher Art, die sogar in noch verklärtere weltentrückte Höhen hinanführen: welch ein Weg auch von der im April 1821 entstandenen ersten Fassung der beiden anderen Mignonlieder „Heiß mich nicht reden" und „So laßt mich scheinen" zu der zweiten vom Januar 1826!

Was in diesem Gedenkjahr des Schubertschen 100. Todestages an Büchern über

Schuberts Lieder erschienen ist, dringt bis zu der hohen Menschlichkeit dieser Liedkunst kaum vor. Das vortrefflichste dieser Bücher erhebt auch nicht diesen Anspruch, es setzt sich von vornherein ein anderes Ziel, indem es vor allem die Formfrage klären will. Es ist Paul Mies' Buch „Schubert, der Meister des Liedes" (Max Hesses Verlag, Berlin). Und es erreicht seine Absicht durch sachliche, systematische Formuntersuchung in ausgezeichneter Weise. Die Meinung, daß Schubert als Liedkomponist planmäßiges und bewußtes Fortschreiten nicht gekannt habe, wird gründlich widerlegt.

Hiergegen behauptet der Verfasser eines andern neuen (von der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart verlegten) Buches über „Schuberts Lied", Felix Günther, mit Recht, sein Buch sei ganz und gar ungelehrt. Es ist ein Liebhaberbuch, mit offenkundiger Wärme und auf Grund begeisterten eigenen Musizierens geschrieben. Das ist gewiß ein Vorzug. Aber sein entzücktes Ästhetisieren hängt doch noch durchaus an jenem alten, biedermeierisch-naiven Schubert-Bilde. Schubert ist ihm „der geniale Analphabet" voll Unbekümmertheit und Unbewußtheit, „er denkt gar nicht nach über seine Musik". „Bisweilen komponiert er ein Lied mehrere Male; und jede Vertonung ist völlig selbständig in ihrer Art und ihrem Wesen." „Schuberts Musik ist klar. Mißverständnisse darin sollte es nicht geben." Ja, was für Menschen und Musiker müßten wir erst sein, wenn es wirklich keine Mißverständnisse darüber mehr gäbe!

In starkem Gegensatz zu der enthusiastischen Art Günthers steht die schulmäßig philologische textliche und musikalische Erläuterung der Müllerlieder, die Franz Valentin Damian in seinem Buche „Franz Schuberts Liederkreis Die schöne Müllerin" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) veröffentlicht hat — eine sehr fleißige, nüchterne Arbeit, die ihr musikalisch Bestes in einem die Einzelbeobachtungen zusammenfassenden Anhang bringt. An den Lebenskern der Schubertschen Musik kommt sie freilich mit ihrer Philologie nicht heran.

Aber wie schwer ist das überhaupt für uns Menschen des 20. Jahrhunderts! Wir sahen die Wesensverschiedenheit schon zwischen den Zeitgenossen, wenn auch nicht Altersgenossen Beethoven und Schubert. Wie weit haben wir uns, durch Generationen hindurch, von beider Wesen entfernt! Unser Lebensrhythmus schreitet nicht mehr, wie der Beethovens, feurigen und doch festen Schrittes einem unverrückbaren Ziele zu. Er schwingt nicht mehr so, wie der Schuberts, weit aus um einen persönlichen Lebenskern. Jener Kern und jener Schwung ist im Lauf des Jahrhunderts mehr und mehr geschrumpft und zerfallen. Schließlich wurde die Enge und Leere der Zeit und dazu die Phrasen, mit denen sie von vielen übertüncht wurde, von vielen, die sie peinlich empfanden, der ganzen Romantik, jenem ganzen Jahrhundert zum Vorwurf gemacht. „Nun heraus aus dieser romantischen Einkapselung, diesem faulen Stillstand! Bewegung! Bewegung!" Und die Zeit brachte die neue Bewegung wirklich. Nehmen wir das sinnfälligste Zeugnis dafür: An Stelle des Walzers, der sich noch von Schuberts Tagen her gehalten hatte, trat der Jazz; an Stelle des sich auflösenden persönlichen kreisenden Schwebens ein elementares, ruckhaftes Getriebenwerden ohne Beziehung weder auf ein Lebenszentrum noch auf ein Ziel. Musik klingt nicht mehr inwendig, sondern von außen her. Sie ist nicht mehr Ausdruck, sondern eine Sache unter vielen. Wie fremd muß dieser Zeit Franz Schubert sein!

Und doch feiert sie ihn, ist beglückt über jedes kleine Stück seines Wesens, das sie erfassen kann, weil in jedem solchen Stück, und sei es noch so sehr verzerrt dargeboten, noch ein Abglanz einer fernen Seligkeit ist, Ahnung der Erfüllung eines von der Gegenwart Unerfüllten. Aber das wirkliche Vermächtnis Schuberts, das helfen könnte,

der Erfüllung näher zu kommen, ist ihr fern. So müssen wir uns um so mehr darum bemühen.

Wir können der Zeit freilich nicht in die Zügel fallen — auch Schubert konnte das nicht: wir können den Lebensrhythmus, in den wir hineingeboren sind, nicht gewaltsam ändern. (Es scheint, als gewänne er selbst schon in einzelnen wieder mehr Stetigkeit und Ganzheit.) Aber wir können, wie Schubert sich in der Durchleuchtung mit dem Licht Beethovens vollendete, auch unser eignes Wesen über das hinaus, was uns die Gegenwart zwanghaft auferlegt, mit einer höheren Menschlichkeit durchleuchten, wenn wir das Vermächtnis Schuberts in uns aufnehmen.

Franz Schubert im Lichte übler Nachrede

Von Richard Gottschalk, Berlin

Es ist das Los aller Berühmtheiten, daß man sich nach ihrem Tode bemüht, ihr Leben „restlos zu erforschen". Alle Falten ihres Herzens werden bloßgelegt, in ihre intimsten Verhältnisse wird hineingeleuchtet, und die Klatschsucht feiert Triumphe.

Was hat man dem armen Franz nicht alles angehängt! Da kreidet man ihm seine mangelhafte Bildung an. Natürlich, wie kann man bei dem Sohne des armen Lichtentaler Schullehrers, der selbst in der Vorstadtschule seines Vaters drei Jahre lang geschulmeistert hat, eine tiefere Bildung voraussetzen! Aber er war doch fünf Jahre lang Schüler des kaiserlichen Konvikts, in dem die Zöglinge neben dem Unterricht in Musik auch in allen Gymnasialfächern einen geordneten Schulunterricht erhielten, und seine Leistungen sind, wenn auch nicht gut, so doch immerhin mittelmäßig gewesen[1]). Gar so schlecht kann es also um seine Allgemeinbildung nicht bestellt gewesen sein. Wenn er einige seiner kleinen Klavierdichtungen „Momens musicals" nennt und sich damit eines doppelten orthographischen Fehlers schuldig macht, so wird man ihm diese kleine Entgleisung nicht als Unbildung anrechnen wollen. Was würde Goethe dazu sagen, der es mit der Schreibweise deutscher Wörter nicht genau nahm und die Sorge für einwandfreie Rechtschreibung und Zeichensetzung getrost dem Setzer überließ! Schuberts Freund Bauernfeld hat seinen Jugendgefährten gegen herabsetzende Urteile nachdrücklich in Schutz genommen. Er sagt[2]): „Hier mag es am Platze sein, gewisse Irrtümer zu berichtigen, welche über den ungeniert-idealen Künstler noch immer zeitweise in Umlauf sind, besonders unter Leuten, die sich auf ihre sogenannte Bildung nicht wenig zugute tun. Sie sprechen Schubert jede weltmännische wie literarische Bildung ab und sind nicht übel gesinnt, sich den zarten Liedersänger als eine Art ‚besoffenen Wilden' vorzustellen. Das ist falsch. Wenn er auch sein ganzes Leben hindurch Autodidakt blieb, war er doch in der Literatur wohlbewandert. Wer die Dichter so versteht wie er, ist selbst ein Dichter. Und wer ein Dichter ist und mit Freunden und Gleichgesinnten ab und zu anakreontisch zecht, hat noch weit zum besoffenen Wilden!"

Damit sind wir bei einem andern Vorwurf angelangt, den man dem heiteren, lebenslustigen Künstler glaubt machen zu müssen. Man stellt sich ihn als einen Lebemann vor, der vergnügt zwischen Bacchus und Venus einherpendelt, und das „Schwammerl" von Rudolf Hans Bartsch wie das vielberufene „Dreimäderlhaus" haben nicht wenig dazu beigetragen, dieses Bild in den Lesern und Hörern zu befestigen. Wie steht es damit? Aufzeichnungen seiner Freunde scheinen ja diese Vorstellung zu rechtfertigen.

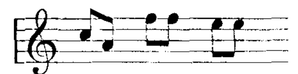
[1]) Walter Dahms, Schubert. Berlin u. Leipzig, Schuster & Löffler, 1912.
[2]) Bauernfeld, Gesammelte Schriften, Band 11, Wien, Wilh. Braumüller, 1873.

Bauernfeld entwirft in dem bereits angeführten Bande seiner gesammelten Schriften ein anschauliches Bild von dem lustigen Leben der drei Bohémiens Schubert, Bauernfeld und Moritz Schwind: „Wie oft strichen wir bis gegen Morgen herum, begleiteten uns gegenseitig nach Hause — da man aber nicht imstande war, sich zu trennen, so wurde nicht selten bei diesem oder jenem gemeinschaftlich übernachtet. Mit dem Komfort nahmen wir's dabei nicht sonderlich genau. Freund Moritz warf sich wohl gelegentlich, bloß in eine lederne Decke gehüllt, auf den nackten Fußboden hin.... In der Frage des Eigentums war die kommunistische Anschauungsweise vorherrschend; Hüte, Stiefel, Halsbinden, auch Röcke und sonst noch eine gewisse Gattung Kleidungsstücke, wenn sie sich nur beiläufig anpassen ließen, waren Gemeingut, gingen aber nach und nach durch vielfältigen Gebrauch, wodurch immer eine gewisse Vorliebe für den Gegenstand entsteht, in unbestrittenen Privatbesitz über. Wer eben bei Kasse war, zahlte für den oder die andern. Nun traf sich's aber zeitweilig, daß zwei kein Geld hatten und der dritte — gar keins! Natürlich, daß Schubert unter uns dreien die Rolle des Krösus spielte und ab und zu in Silber schwamm, wenn er etwa ein paar Lieder an Mann gebracht hatte oder gar einen ganzen Zyklus, wie die Gesänge aus „Walter Scott", wofür ihm Artaria oder Diabelli 500 fl. Wiener Währung bezahlte — ein Honorar, mit welchem er höchlich zufrieden war, auch gut damit haushalten wollte, wobei es aber, wie gewöhnlich bisher, beim guten Vorsatz blieb. Die erste Zeit wurde flott gelebt und traktiert, auch nach rechts und links gespendet — dann war wieder Schmalhans Küchenmeister.... Dann kamen wohl wieder Schubertabende, sogenannte „Schubertiaden" mit munteren und frischen Gesellen, wo der Wein in Strömen floß." Weiterhin erzählt er, daß Schubert sich bei Tisch „zuweilen ein herzhaftes Räuschchen antrank und sich nebstbei von der lästigen Umgebung durch einige derbe Ausbrüche zu befreien versuchte, so daß man erschrocken von ihm zurückwich." Von solchen „Ausbrüchen" weiß auch Wilhelm Chezy zu berichten, dessen Angaben freilich, wie später gezeigt werden soll, mit Vorsicht aufzunehmen sind[3]: „Auch dem Weine war er zugetan wie nur ein Jünger der holdseligsten Kunst. Doch wenn das Blut der Rebe in ihm glühte, tobte er nicht etwa, sondern liebte es, in einen Winkel zurückgezogen sich behaglich stiller Wut zu überlassen, ein lächelnder Tyrann, der, wenn es anging, irgend etwas ohne Lärm verwüstete, z. B. Gläser, Teller, Tassen. Wobei er zu schmunzeln und die Augen ganz klein zusammenzukneifen pflegte." Das mag ja auch einmal vorgekommen sein; aber der Mann, der mit Schubert nur einige Male in Bogners Kaffeehaus in gelegentliche Berührung gekommen war, dürfte kaum Gelegenheit gehabt haben, ein solches Verhalten Schuberts des öfteren zu beobachten. Nach Kreißle pflegte Schubert, wenn er im Gasthause etwas „über die Taxe" getrunken hatte, sobald es zum Zahlen kam, dem Kellner verstohlen unter dem Tisch die Hand zu zeigen, der dann an der Zahl der vorgestreckten Finger die Zahl der vertilgten Seidel abzuzählen hatte[4]. Warum soll das nicht einmal vorgekommen sein, wenn der unachtsame Kellner nicht anzugeben wußte, was sein Gast getrunken hatte? Aber ein solches Verhalten durch die Wendung, er „pflegte" das zu tun, zu einem gewohnheitsmäßigen zu stempeln, geht doch wohl nicht an. Ein Freund Schuberts soll, so berichtet Kreißle weiter, von einem „vertrunkenen Quartett" erzählt haben, von einem Männerquartett, das schon vertrunken war, ehe es komponiert war. Das ist schon glaublich. Wenn man Künstler ist, jung und noch Wiener dazu, da sollte man nicht hin und wieder über die Stränge schlagen? Man müßte es geradezu als unnormal bezeichnen, wenn es anders

[3]) Wilhelm Chezy, Erinnerungen aus meinem Leben. I. Buch, 2. Bändchen. Schaffhausen, Fr. Hurter, 1863.
[4]) Kreißle v. Hellborn, Franz Schubert. Wien, Karl Gerolds Sohn, 1865.

wäre. Nichts berechtigt aber zu der Behauptung, der häufigere Weingenuß sei die Ursache der Kopfleiden und Blutwallungen Schuberts gewesen, und die Krankheit, der er so schnell erlegen ist, sei wenigstens zum Teil seiner Neigung zu geistigen Getränken zuzuschreiben[5]). Wer wollte es dem lustigen Künstlertrio verdenken, daß es oft zum Tore hinauszog, um in irgend einem Vororte Wiens dem „Heurigen" zuzusprechen, wie Rusticocampius (Bauernfeld) es in humorvollen Versen besingt:

„Oft ging's zum „Heurigen", zum Wein,
Gleich außerhalb des Tores
Stellt meist sich auch Franz Lachner ein,
Cantores amant humores.
Und frisch nach Grinzing, Sivering
Mit andern muntern Gesellen,
Zickzack gar mancher nach Hause ging,
Wir lachten im Mondschein, im hellen.



so brach der Chorus aus,
Wir wollen's dem Leser erklären,

Heißt: C. a. f. f. e. e - Caffeehaus
Und nächtliches Punsch-Einkehren.
Nicht immer ging es so herrlich zu,
Nicht immer waren wir Prasser!
So trug mir Schubert an das Du
Zuerst mit Zuckerwasser"

usw.[6]).

In Briefen und Tagebuchblättern berichten die Freunde getreulich über solche Fahrten, und diese Offenherzigkeiten werden nun dazu ausgenützt, Schuberts Charakterbild zu trüben. So schreibt Schwind an Schober am 2. II. 1824: „Das war an Schuberts Geburtstag. Wir hatten ein Fest bei der Kron, und wiewohl alle sehr besoffen waren, so wünschte ich doch, daß Du, um des Schuberts Freude über Dein Glück willen, dabei gewesen wärest. Im höchsten Rausch konnte ich sehen, wie jeder ist. ... Schubert schlief." Am 8. 11. 1824 schreibt Schwind an Schober: „Schubert ist hier, gesund und himmlisch leichtsinnig, neu verjüngt durch Wonne und Schmerzen und heiteres Leben." Im Oktober 1825 notiert Bauernfeld in seinem Tagebuch: „Schubert ist zurück. Gast- und Kaffeehaus-Leben mit den Freunden, häufig bis zwei, drei Uhr Morgens. Schober ist darin der Ärgste." Und in Franz v. Hartmanns Tagebuch liest man unterm 28. I. 1828 nach einer Gesellschaft bei Spaun: „Wir kriegten fast alle Spitzeln" — und unterm 29. 6. 1828: „Mit Enk und Louis, nachdem wir auch Schubert aufgegabelt hatten, nach Grinzing. Alle 4 rauschig, mehr oder weniger, besonders der Schubert. Um 12 Uhr nach Hause[7])." Leopold v. Sonnleithner, der sich um die Drucklegung des „Erlkönig" verdient gemacht hat, weiß in seinen Erinnerungen an Franz Schubert, die er für Kreißle v. Hellborn niedergeschrieben hat, auch mancherlei über des Künstlers Leichtsinn zu berichten. So erzählt er, daß er ihn leider mehrmals in trunkenem Zustande gesehen habe und daß Schubert sogar einmal unfähig gewesen wäre, aus einer Gesellschaft nach Hause zu gehen, und im Hause des Gastgebers, bei dem er erst vor kurzem eingeführt worden war, übernachten und seinen Rausch ausschlafen mußte. Sehr scharf ist seine Bemerkung, daß der Sänger Michael Vogl einen günstigen Einfluß auf Schubert ausgeübt habe, „der sonst durch andere Einwirkungen noch mehr in Gemeinheit versunken wäre[8])." Gutmütig entschuldigend sagt er an einer Stelle: „Was Schindler über seine Neigung zum Trunke sagt, ist wohl etwas übertrieben." Man ist nun neugierig, Schindlers Urteil über Schuberts

[5]) Kreißle, a. a. O.
[6]) Mitgeteilt von Kreißle, a. a. O.
[7]) O. E. Deutsch, Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. II. Band. München u. Leipzig, Georg Müller, 1914.
[8]) A. Fareanu in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918/19.

Lebensweise kennen zu lernen, schlägt nach und — findet, daß Schindler im Gegenteil Schubert ein sehr günstiges Zeugnis ausstellt. Er sagt[9]): „Die Hinterlassenschaft Schuberts spricht deutlich genug für seinen sittlichen Wandel. Und dennoch ist der Glaube verbreitet, Schubert habe ein unordentliches Leben geführt, sei dem Trunke ergeben gewesen usw. Das ist ebenso unwahr wie die andere Erzählung, Beethoven habe Not gelitten und sei Hungers gestorben." Schindler bezeichnet Alexandre Oulibicheff als Vater dieses Gerüchtes, der in seinem Buche „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs", Leipzig, Brockhaus, 1857, schreibt: „Il me reste à faire mention d'un musicien qui s'essaya dans tous les genres et qui, s'il faut en croire des témoignages dignes de foi, aurait peut-être égalé Beethoven ou Weber, si des passions mauvaises ne l'avaient perdu et s'il n'était mort tout jeune. Je parle de Franz Schubert." Man sieht, wie Gerüchte entstehen und — wachsen. Sonnleithner beruft sich auf Schindler als Kronzeugen, der gar nicht daran denkt, Schubert zu belasten. Man hört dies und jenes, einmalige Vorkommnisse werden zu gewohnheitsmäßigen Ausschreitungen gestempelt, und das Bild des haltlosen, liederlichen Genies ist fertig. Der Leser stelle sich vor, er selbst oder gute Freunde hätten gewissenhaft aufgezeichnet, wann er einmal „über die Taxe" getrunken, ein „Spitzel" nach Hause gebracht hat, ein bißchen „rauschig" gewesen ist, und er sähe das Sündenregister vor sich. Er würde entsetzt sein über seine „Trunkenboldenhaftigkeit". Denn wer hätte nicht in den goldenen Jugendtagen gern mit lieben Genossen „anakreontisch gezecht"! Ich habe mit Absicht alles zusammengetragen, was über unsern Franz Schubert in dieser Beziehung in Umlauf ist, damit sich ein jeder über seinen Lebenswandel ein Urteil bilden kann. Unser Franz war ein fröhlicher Geselle, der in den Tag hinein lebte, wie Sonnleithner berichtet, „keinen Begriff von häuslicher Ökonomie hatte und von seinen Gasthausfreunden oft zu unnützen Ausgaben verleitet wurde, wovon die andern mehr als er selbst genossen." Unglücklicherweise vertrug er nicht viel, weshalb er immer schneller „rauschig" wurde als seine Zechgenossen. Aber das geschah doch nicht alle Tage, sondern bei besonderen Gelegenheiten. Für seinen durchaus ordentlichen Lebenswandel spricht, wie Schindler sagt, schon seine „Hinterlassenschaft", seine geradezu erstaunlichen Leistungen. Mit wüstem Kopf und krankem Magen schafft man nicht so herrliche Werke, wie sie ihm in unglaublicher Fülle zuwuchsen. Dazu vergleiche man, wie sauber er seine Tondichtungen niederschrieb. Allein zur sorgfältigen Niederschrift seiner Eingebungen gehört viel Zeit und Fleiß. Anselm Hüttenbrenner berichtet: „Als Schubert und Mayrhofer, der ihm viele Gedichte lieferte, in der Wipplingerstraße beisammen wohnten, setzte sich ersterer täglich um 6 Uhr morgens ans Schreibpult und komponierte in einem Zuge fort bis 1 Uhr mittags[10])." Und Bauernfeld erzählt: „Die Lebensweise Schuberts war einfach wie er selbst. Jeden Morgen um 9 Uhr besuchte ihn die Muse und verließ ihn selten vor 2 Uhr mittags ohne eine bedeutende Gabe." Der Aussage der beiden nahen Freunde Schuberts gegenüber wiegt die Angabe Sonnleithners nicht schwer, wonach Schubert täglich bis 10 und 11 Uhr morgens im Bett zugebracht haben soll. Nein, man hat den Eindruck, daß sich eine Unmenge Klatsch über Franz Schuberts Lebensweise aufgehäuft hat, von dem man mindestens die Hälfte streichen kann. Wie sollte er sonst, ruft Moser aus, in nur rund 15jähriger Schaffenszeit noch die Kraft für alle seine Werke hergenommen haben! (Schluß folgt.)

---

[9]) A. Schindler, Erinnerungen an Franz Schubert. Niederrheinische Musikzeitung, Jahrgang 1857, Nr. 10 und 11. Köln, M. Du Mont-Schauenberg.

[10]) . E. Deutsch, Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert. XVI. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Wien. Karl Konegen, 1906.

Ein trunkenes Jünglingslied von Franz Schubert

Mit dem Lied „Die Mondnacht" als Musikbeilage

Von Alfred Heuß

Unter den im Jahr 1814 und besonders 1815, also im Alter von siebzehn und achtzehn Jahren geschriebenen Jünglingsliedern Franz Schuberts findet sich eine Gruppe, die man mit dem Namen ekstatische Lieder bezeichnen könnte. Und zwar ekstatische Lieder sowohl milder und stiller Art wie aber auch dithyrambischer. Unter den Dichtern bemerken wir vor allem drei, Kosegarten, Matthison und Schiller, von denen jeder, vor allem der erstere, das ekstatische Gebiet pflegte, und zwar sicher vor allem in der Jugend. Als besonders ausgeprägte Beispiele einer verklärt-ekstatischen Art sind die beiden Laura-Lieder nach Gedichten von Matthison, „An Laura" und „Laura betet", zu nennen, die zum Schönsten und Reinsten gehören, was unser größter Liederkomponist in dieser Hinsicht geschrieben hat und das Bild des jungen Schubert überaus bezeichnend bestimmen helfen. Für Jünglinge reinen, idealen Wesens ist diese Art verklärender Liebe, die ihre weltgeschichtliche Bedeutung durch Dante in seinem Verhältnis zu Beatrice erhalten hat, wohl sogar eine innere Notwendigkeit, und Schubert einmal ausführlich nach dieser Seite zu behandeln, wäre eine der vielen inneren Aufgaben, von deren Lösung die heutige, seelisch erstarrte Schubertforschung allerdings weiter entfernt ist als jemals. Es werden aber auch wieder andere Zeiten kommen, wenn es übrigens keinem Zweifel unterliegt, daß seelische Bedürfnisse auch heute vorhanden sind, nur eben leider nicht befriedigt werden. Man beschäftige sich auch zunächst einmal mit den beiden genannten, sich im Ton gleichenden Liedern, um Schubert nach dieser Seite hin kennen zu lernen. In einer Hinsicht sind sie für die meisten Lieder dieser Gruppe bezeichnend: Sie stehen in hohen Tonarten, in E-Dur und H-Dur, Tonarten, die in der Folgezeit für Gegenstände dieser Art immer wieder gewählt worden sind, übrigens einen Stammbaum aufweisen, der sich bis zu Bach und Händel zurückführen läßt. Folgende hierher gehörende Lieder nun stehen alle in diesen Tonarten, „Lied aus der Ferne" (Matthison), „Die Erscheinung", „Die Täuschung", „Huldigung", „Der Abend", „Geist der Liebe", „Alles um Liebe" (sämtlich von Kosegarten), „An die Freude" (Schiller) und, als wichtigstes für uns, „Die Mondnacht" von Kosegarten.

Vom lediglich musikalischen Standpunkt sind alle diese Lieder schön, nicht alle aber bedeutend im geistigen Sinne, also im Hinblick auf den eigentlichen Gehalt des Gedichts. Der Form nach meistens einfache Strophenlieder, wird es bei einer Untersuchung gerade auch darauf ankommen, ob und wie sich der junge Schubert des Strophen-Auswahlprinzips bedient hat. An dem Lied, das hier näher besprochen werden soll, läßt sich nämlich mit aller nötigen Klarheit nachweisen, daß Schubert, als er mit dem Strophenlied sich auseinanderzusetzen als seine dringendste Aufgabe ansah, das Prinzip bereits kannte, also auch in der Lage war, den kompositorischen Ausgang sowohl von der ersten als aber auch einer anderen Strophe zu nehmen. Unbedingt hat auch Schubert gerade in dieser Zeit vielfach experimentiert, er lernte vor allem an seinen eigenen Arbeiten, versuchte und sammelte Erfahrungen, die bei einem Liedkomponisten nicht zum wenigsten darin bestehen, daß er an Hand des ihm entströmten Liedes erkennen lernt, ob in seiner Seele vorhanden ist, was das Gedicht in seelischer Beziehung verlangt. Für einen geborenen und musiktechnisch so weit geübten Liedkomponisten ist

das bloße Liederschreiben ein Leichtes, die Melodien entströmen — nach Aufnahme des Gedichtes — seinem Innern gewissermaßen von selbst, es kommt dann aber bei dem abgeschlossenen Lied, das in rein musikalischer Beziehung vollendet sein kann, gerade dem echten, also auch geistigen Liedkomponisten darauf an, ob das Gedicht auch seinem inneren Wesen nach, gewissermaßen in seinem seelischen Nerv getroffen ist. Was man nun seelisch nicht bereits vorhanden in sich hat, läßt sich im Lied, der seelisch empfindlichsten musikalischen Kunstgattung, unmöglich wirklich, d. h. auf natürliche Weise geben, wobei, nochmals bemerkt, das betreffende Lied in rein musikalischer Hinsicht vollendet sein kann. Nun kann in einem Komponisten seelisch wirklich vorhanden sein, was ein Gedicht in dieser entscheidenden Frage verlangt, der Komponist versteht aber nicht, die Loslösung von seiner Seele zu vollziehen, weil er das Gedicht an einer falschen Stelle angefaßt hat. Nun, wir wollen das Gesagte an einigen Beispielen klar machen, der einzige Weg, den Studierenden auf diesem unbekannten Gebiet einigermaßen heimisch werden zu lassen.

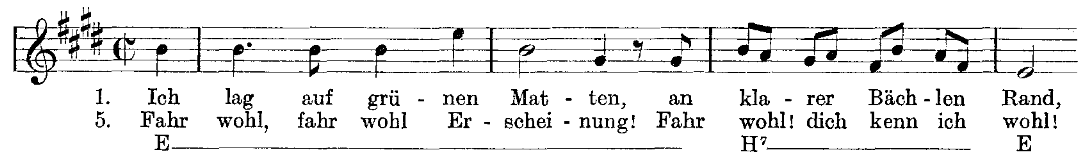
Gewählt seien die am gleichen Tage — 7. Juli 1815 — geschriebenen, bereits genannten Strophenlieder „Die Erscheinung" und „Die Täuschung", beide nach Gedichten von Kosegarten. Das erste führt in fünf Strophen durch, wie dem in der Natur sich ergehenden Dichter eine Mädchengestalt — offenbar seine Geliebte — erscheint, er sie zu umfassen sucht, aber zurücktreten und, indem sie mit der Hand zum Himmel weist, verschwinden sieht. Und nun ruft der Dichter in der letzten Strophe in einer Art Verzückung:

Fahr wohl, fahr wohl, Erscheinung!
Fahr wohl! dich kenn ich wohl!
Und deines Winkes Meinung
Versteh ich, wie ich soll! —

Wohl für die Zeit geschieden,
Eint uns ein schönes Band.
Hoch droben, nicht hier nieden,
Hat Lieb ihr Vaterland.

Unbedingt ist, im Sinne des Gedichts, diese Strophe die wichtigste und man erwartet sowohl auf diese wie aber auch teilweise die anderen Strophen eine Musik, die der gehobenen, innerlich erregten, dabei natürlich reinen Stimmung Rechnung trägt. Statt dessen hören wir zwar reine, aber in fast gemütlichem Erzählerton gehaltene Töne, die von innerer Erregung, überhaupt etwas Besonderem, nicht das Geringste melden, weiterhin auch keine Steigerung, keine Entwicklung aufweisen, so daß es genügt, den Anfang des Liedes anzugeben:





Man erkennt wohl bald, daß diese Melodie in unmittelbarer Verbindung mit den erzählenden Worten der ersten Strophe entstanden ist, und zwar ganz rein, ohne daß von dem Inhalt der weiteren Strophen in diese Musik geflossen wäre, vom reinen Charakter des Gesamtgedichts abgesehen. Unmöglich kann denn auch diesem die Melodie gerecht werden, sie bleibt, bei aller Schönheit und Reinheit, im Sinne des Gedichts äußerlich und ist somit verfehlt. Nichts von innerem Erlebnis melden diese lieblichen, ruhigen, lediglich in Reinheit getauchten Töne, woran auch ein durchgeistigter Vortrag nichts Entscheidendes ändern kann, weil in der Melodie das Erlebnis nicht steckt.

Auf diese Weise läßt sich also, wie man sieht, einem Strophengedicht, das in der ersten Strophe nur Nebensächliches bringt, nicht beikommen.

Ganz gleich verhält es sich bei dem folgenden Gedicht „Die Täuschung", das den gleichen Vorwurf auf ziemlich ähnliche Weise durchführt, in gewissem Sinne aber gesteigert, wie man den beiden letzten der sechs Strophen entnehmen kann:

5. Wer bist du, holdes Luftgebild,
Das engelhold und engelmild
Mit Schmerz und Lust mich tränket?
Bist du ein Bote besserer Welt,
Der mich aus diesem öden Feld
In seine Heimat winket?

6. O fleug voran! Ich folge dir,
Bei dir ist Seligkeit; nicht hier.
Sprich, wo ich dich erfasse,
Und ewig aller Pein entrückt,
Umstrickend dich, von dir umstrickt,
Dich nimmer, nimmer fasse.

Welch' ekstatische Worte — denen wir, noch gesteigert, bald wieder begegnen werden —, welche reine Zufriedenheitsmelodie aber, die beinahe einer Sonatine angehören könnte! Wenn in ihrem weiteren Verlauf die der vorigen gleichende Melodie auch etwas aus ihrer ruhigen Gelassenheit herausgeht — wofür der Grund im Text der ersten Strophe liegt —, so handelt es sich doch um weiter nichts als eine rein lyrische Anschwellung, fern aller Ekstase, wie sie die letzte Strophe verlangt. Verstärkt wird die abgeklärte Ruhe durch die Klavierbegleitung, die nach fast rein instrumentalen Grundsätzen gebundene Motive durchführt und im Nachspiel die kleine Erhebung wieder abdämpft. Von einer seelisch sich entwickelnden, und zwar einem ausgesprochenen Höhepunkt zustrebenden Lied kann gar nicht die Rede sein. Was ein solches ist, werden wir nunmehr kennenlernen, da im einzelnen sich mit den beiden Liedern zu beschäftigen, in diesem Zusammenhang weiter keinen Zweck hat. Ich will sie aber doch ebenfalls dem Heft beigeben, zumal sie mit dem dritten einen kleinen Zyklus ergeben.

Die „Mondnacht", ebenfalls nach einem Gedicht von Kosegarten, ist nur wenige Wochen nach den kurz besprochenen Liedern, nämlich am 25. Juli 1815 geschrieben, und bedeutet auch dichterisch einen Höhepunkt in derselben Richtung. Es scheint auch beinahe, als gehörten die drei Lieder, zu denen man, aber doch in einem gewissen Abstand, die mendelssohnisch angehauchte „Huldigung" (Ganz verloren, ganz versunken) rechnen könnte, zyklusartig zusammen und wir werden nachher noch davon zu sprechen haben, ob diese drei Lieder nicht am besten nacheinander vorzutragen wären, in welchem Falle die nachgewiesenen Mängel der beiden ersten Lieder durch das dritte mit dem nun wirklich eintretenden Ereignis einer geradezu trunkenen Ekstase in den Hintergrund treten; sie bedeuten in diesem Fall den Untergrund für das dritte. Man beschäftige sich zunächst auch mit dem Gedicht, das, in einem gewaltigen Crescendo angelegt, aus der Naturbetrachtung der ersten Strophe sich zu der trunkenen „Tristan"-Sprache der letzten Strophe erhebt, die nun aber — was man wohl bemerke — ebenfalls ihrerseits entwicklungsmäßig angelegt ist. Ich möchte diese Strophe doch noch gesondert hersetzen:

Eine weiß ich, ach nur Eine,
Dich nur weiß ich, dich, o Reine,
Die des Herzens Wehmut meint.
Dich umringend, von dir umrungen,
Dich umschlingend, von dir umschlungen,
Gar in Eins mit dir gemeint, —
Schon, ach schone den Wonneversunkenen,
Himmel und Erde verschwinden dem Trunkenen.
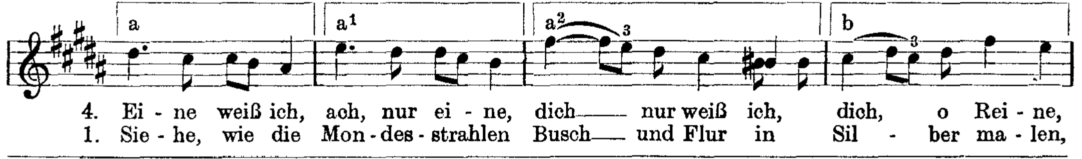
Man sieht, daß diese Worte beinahe im „Tristan" stehen könnten, sie vor allem weit über die Ekstase der beiden vorigen Gedichte hinausgehen. Die seelische Verbindung mit diesen läßt sich etwa in der Art herstellen, daß, nach Verschwinden der „Erschei-

nung“, im Dichter die Sehnsucht nach der Vereinigung mit der Geliebten ins Ungemessene gestiegen ist und nun, in der Vorstellung, sich zu trunkener Verzückung verdichtet. Dies dann eben auch der Grund, warum ein sehr sorgsam vorgehender Sänger die Lieder zyklisch nacheinander vortragen könnte.

Bei diesem Gedicht ist nun auch in Schuberts Seele gewissermaßen eine Knospe aufgesprungen, wir erleben ein schöpferisches Schauspiel von blühendster Genialität. Hier hegt man keinen Zweifel, ob Schubert das ganze Gedicht auch innerlich aufgenommen hat und ebenso wenig, an welcher Stelle desselben seine Seele sich eingrub. Es ist dies, wie wir genau ersehen werden, die letzte Strophe, wobei aber das immerhin Besondere noch darin liegt, daß Schubert, obwohl schon innerlichst erfüllt von dem ekstatischen Inhalt, in ruhigster Reinheit beginnt und dann ganz allmählich in eine Ekstase, in eine Erhebung gelangt, die in gewisser Beziehung bei ihm einzig dasteht. Auf dieses Besondere möchte ich gleich anfangs aufmerksam machen, um dann aber in anderem Zusammenhang nochmals darauf zurückzukommen: Der seelische, gegen Schluß des Liedes immer stärker zunehmende Druck ist derart stark, daß Schubert in die Dominante moduliert und das Lied in dieser endigt, der einzige Fall unter allen seinen Liedern. Auch Schubert, der das ausgesprochene Piano-Lied fortissimo beschließt, ist förmlich außer Rand und Band, d. h. in eine Ekstase gelangt, die ihn die Triolen auf dem Klavier förmlich herausschlagen läßt. Man spielt vielleicht das Lied zunächst am besten rein musikalisch, läßt sich fortreißen und den Schluß in einer Weise spielen, daß das Klavier das Letzte an Kraft hergibt. Man weiß dann zunächst, welche Entwicklung das Lied durchläuft.

Nunmehr können wir uns auch um das Einzelne kümmern. Es trifft sich gut, daß man an diesem Lied auch formal in aller nötigen Klarheit nachweisen kann, seine Melodie könne nur auf die Worte der letzten Strophe entstanden sein, wobei ich mir die Nebenbemerkung erlauben darf, daß die Formal-Leute den Zusammenhang von sich aus auch dann nicht bemerken würden, wenn der Sachverhalt, was allerdings kaum möglich ist, noch in die Augen springender wäre. Denn es ist immer wieder das gleiche: Die „Formalen“ schlägt der Gott der Kunst regelmäßig mit Blindheit, weil er offenbar nicht will, daß auf diesem Wege Grundsätzliches aufgedeckt wird. Der und jener nimmt auch vielleicht die Mitteilung gern entgegen, daß mir — es sind jetzt 15 Jahre her — gerade an diesem Lied die Aufdeckung gelang, Strophenlieder seien auch auf Grund anderer Strophen entstanden als gerade der ersten, aber freilich ganz und gar nicht etwa auf dem Wege der formalen Betrachtung; mit dieser kommt man immer noch früh genug[1]).
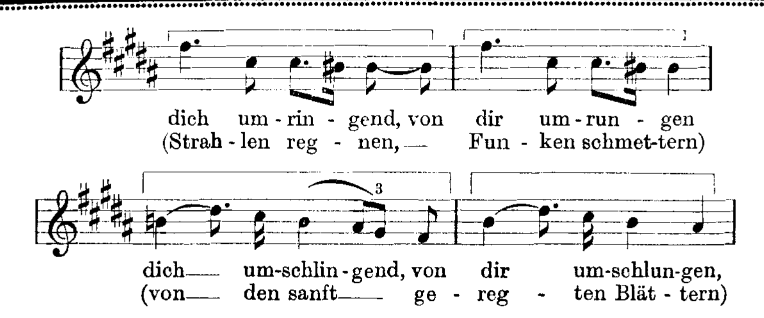
Betrachten wir zunächst die Melodie der ersten zwei Verszeilen:



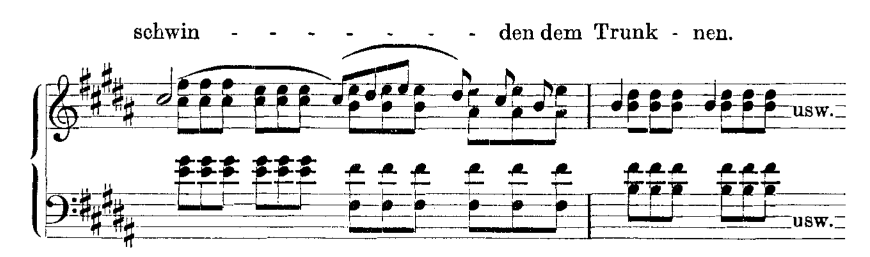
[1]) Paul Mies spricht in seinem soeben erschienenen Buch „Schubert der Meister des Liedes. Die Entwicklung von Form und Inhalt im Schubertschen Lied“ aus, daß Schubert in seinen Jugend-Strophenliedern den Ausgang immer von der ersten Strophe genommen habe. Er kennt natürlich — ohne daß es ihm aber irgendwie als etwas Besonderes aufgefallen wäre — auch das vorliegende Lied, bemerkt aber selbst in diesem nicht den geradezu sich aufdrängenden rein musikalischen und seelischen Ausgangspunkt von der letzten Strophe. Ich glaube auch mit Bestimmtheit sagen zu dürfen, daß die ganzen heutigen Liedforscher sich noch in aller Seelenruhe ein paar hundert Jahre mit dem Lied abgeben könnten, mit sogenanntem heißestem Bemühen, und sie würden nichts, gar nichts bemerken, sondern die auffälligsten Lieder mit Strophenauswahl auf Grund der ersten Strophe erklären.

so bemerken wir, vom rein musikalischen Standpunkt aus, eine dreimalige, um einen Ton sich erhöhende, eintaktige Sequenzmelodie mit strengen Einschnitten. Ich glaube, daß es auch dem auf diesem Gebiet Ungeschulten sehr bald dämmern wird, die Melodie könne niemals — für den Bewanderten ist es die Unmöglichkeit selbst — auf die Worte der ersten Strophe entstanden sein, während sie auf die der fünften Strophe wie angegossen paßt, inhaltlich wie formal. Denn man kann die vier einzelnen Wortsätze überhaupt nicht genauer in der Interpunktion geben, als es in der geradezu einer Musikübersetzung gleichenden vierteiligen Melodie zutage tritt, ferner aber auch inhaltlich nicht. Der zweite Wortsatz (ach, nur eine) bringt eine Verstärkung des ersten, der dritte steigert nochmals, und so wird die gleiche Melodie zweimal um einen Ton sequenzmäßig gesteigert, während der vierte, etwas Neues bringende Teilsatz auch melodisch den Hauptakzent auf das Wort „Reine" legt und dadurch der Sequenzmelodie eine neue Fassung verleiht. Hingegen verlaufen die Verse der ersten Strophe in einem einzigen, ohne Pause hinfließenden Satz, was sich in der Melodik dementsprechend ausgewirkt hätte. Indessen, man sollte über derartiges auch nicht ein Wort zu verlieren brauchen, und wer als Fachmann den ganzen Zusammenhang nicht auf einen Blick übersieht, hat seinen Beruf verfehlt und täte besser, sich mit der Kunstgattung Lied überhaupt nicht zu beschäftigen. Kurz, wir stehen einer Melodie gegenüber, die, mit Zugrundelegung der Worte der letzten Strophe, ebenso deutlich deklamiert wie schön gesungen, mithin vollendet also in jeder Beziehung ist. Das trifft auch für den weiteren Verlauf zu, und wenigstens kurz müssen wir auch die übrige Melodie durchgehen. Der dritte Vers: „die des Herzens Wehmut meint" gehört noch zum Vorhergehenden. Noch freier als im Takt vorher schwingt sich das bisherige Hauptmotiv aus, überaus schön und geistvoll ist die starke Hervorhebung des so wichtigen Wortes „Wehmut", wodurch Schubert insofern zum Erklärer des Gedichts wird, als uns durch dieses Wort nahegelegt wird, daß es sich um die abgeschiedene Geliebte, die „Erscheinung" der früheren Gedichte handelt, mit der der Dichter eine Vereinigung im Geiste sich ekstatisch erträumt Man bemerke aber auch, daß nunmehr zwei Takte als Einheit zu fassen sind, die vorher durch die Worte bedingte Eintaktigkeit aufgehoben wird, aufgegeben werden muß, so man eben weiß, was texterfülltes Komponieren heißt. Zum erstenmal wird hier auch in der Melodie die Dominante berührt, und zwar mit so starker Hervorhebung, daß man, rückschließend, ahnen kann, die Dominanttonart werde für das Lied in besonderer Art wichtig werden.

Die drei ersten Verse bedeuten die gedankliche Vorbereitung zum Ganzen, wobei man auch beachte, daß die Klavierbegleitung, über die nachher noch zu sprechen sein wird, in vierstimmigem Satz — mit der Gesangmelodie in der Oberstimme — angelangt ist, als solche also nichts grundsätzlich Neues bringt. Mir dem vierten Vers beginnt das Ganze in ekstatische Höhen sich zu heben, wir stoßen auf neue Gesangsmotive, in der Begleitung setzen erregt schwingende Triolen ein mit eigenartig blitzenden Tönen der rechten Hand, die Harmonien, in die Höhe treibend und durch Alterationen geradezu mystisch wirkend, nehmen unmittelbarsten, beinahe bestimmenden Anteil an der ganzen Entwicklung. Hier in diesem Lied tut Schubert einen großen Schritt in bisher unbekanntes Neuland, die Begleitung erfüllt nicht nur die Melodie, hat auch mit Malereien nichts zu tun, sondern sie übernimmt die innere Schilderung eines ekstatisch bebenden Zustands. Sehr schön ist wieder das innere Herauswachsen von Sequenzmelodien:



durch die das Verschmelzen von Ich und Du vollendet zum Ausdruck gelangt. Die Worte der ersten Strophe passen im ersten Vers ebenfalls sehr gut, nicht aber die des zweiten, die eine ganz andere Melodie ergeben hätten. Die Melodie drängt im folgenden immer entscheidender in die Höhe bis zum Tone gis auf die Worte „versunkenen" und „Trunkenen", um dann, den letzten Vers „Himmel und Erde verschwinden dem Trunkenen" mit ganz herrlichem, sicheren Ergreifen der ersten Worte im Taumel der immer stärker anwachsenden, vor Wonne geradezu berstenden Triolen förmlich unterzutauchen, d. h. zu verschwinden. Denn auch hier folgt Schubert den einzelnen Worten geradezu buchstäblich; hoch oben das auf einem Ton verharrende, feste Himmelszelt, auf „Erde" der Quintensprung in die Tiefe, weiterhin dann die niedertauchende Melodie auf „verschwinden dem Trunkenen". Im Ganzen steckt eine ungemeine Spannung, wobei aber der übersinnliche Charakter, nicht zum wenigsten durch die hohe Lage der Klavierbegleitung, immer gewahrt bleibt. Wenn nun Schubert, der Fis-Dur schon im vorletzten Vers erreicht, auch in der Dominante schließt, weil er offenbar zunächst gar nicht merkte, daß er dort angelangt ist, so wäre trotz allem Gelegenheit gewesen, nachträglich den Schluß in H-Dur herbeizuführen, und zwar auf Grund nur weniger Änderungen. Ohne weiteres könnten die beiden Schlußtakte heißen:



Schubert blieb aber bei seiner innerlichst begründeten Modulation in die Dominante, wählte, trotz des ausgeprägten H-Dur-Anfangs, die Fis-Dur-Bezeichnung mit sechs Kreuzen, trat weiterhin an die Harmonisation, gerade auch des Anfangs, mit ganz besonderer Sorgfalt. Über die Harmonik wie weiterhin den Vortrag des Liedes mögen auch in der nächsten Nummer die nötigen Bemerkungen gemacht werden, der aufmerksame Betrachter dürfte auch vorläufig genügend zu tun haben, mit dem außergewöhnlichen Lied in seelischer Beziehung vollauf vertraut zu werden. (Schluß folgt.)



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

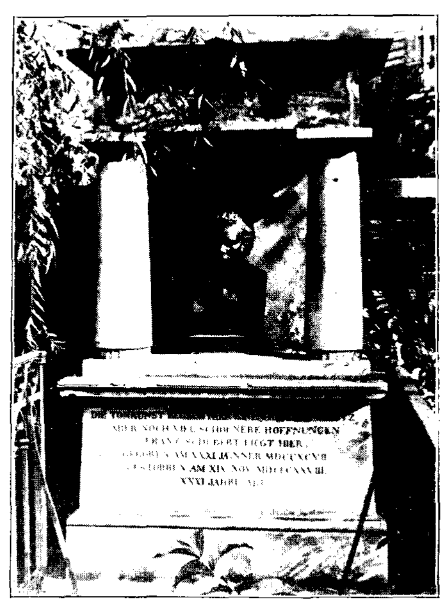
Franz Schubert am Klavier

Ausschnitt aus einem Gemälde von Leopold Kupelwieser (1821)



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Portal des Schubertmuseums in Wien



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Schuberts Grab

auf dem alten Währinger Friedhofe



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Schuberts Geburtshaus

(jetzt Schubertmuseum)

Im Schubertmuseum zu Wien

Von H. Wolter, Duisburg

Es ist früh am Nachmittag. Ruhig und still liegen die Zimmer des als Museum eingerichteten Geburtshauses in der Nußdorfer Straße vor mir, als ich eintrete. Ich habe mir einen Wochentag für meinen Besuch gewählt, um ungestört diese Räume durchschreiten zu können, die so viele Erinnerungen an den großen Musiker und Menschen beherbergen, Andenken, die eine leise, aber beredte Sprache sprechen und uns im Geiste die Zeit erstehen lassen, in der Schubert lebte: Die Zeit des Biedermeiers, der Wiener Romantik, Alt-Wiens!

(1. Bild.)

Ich trete in das Zimmer ein, in dem Schuberts Klavier steht, ein langer brauner Flügel. Der weich gepolsterte Ledersessel dahinter will mir nicht in Schuberts ärmliches Heim passen; doch soll auch er dem Komponisten gehört haben. Mein Blick gleitet über die Wand vor mir. In der Mitte über einem kleinen Tischchen hängt ein 1875 entstandenes Ölgemälde Schuberts von W. A. Rieder, dem späteren Kustos der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, einem treuen Schubertianer. Ihm verdanken wir noch manch anderes gutes Bildnis des Meisters: so ein aus dem Jahre 1825 stammendes Aquarell, eines der besten Schubertbilder, das durch einen Zufall geschaffen worden sein soll. Vor einem Regen flüchtete Rieder zu seinem Freunde Schubert und entwarf damals eine Skizze des Tondichters, die dann später in mehreren Sitzungen ausgeführt wurde. Durch den Stich Joh. Passisis, der gleichfalls im Besitze des Schubert-Museums der Stadt Wien ist, wurde dieses Bild allgemein bekannt. Rieder hütete ängstlich seine Gemälde vor Veröffentlichung; eine photographische Aufnahme faßte er als eine Entweihung auf. Rechts und links hängen verschiedene Bilder von Schuberts Verwandten. Auch ein Porträt des Vaters hat man dort angebracht. Ich suche in diesen Zügen eine Erwiderung auf den leisen Vorwurf, der sich mir unwillkürlich auf die Lippen drängt: Hart warst du oft gegen deinen Sohn. Du verbotest ihm das Haus, weil du es in deiner Kleinbürgerlichkeit nicht verstehen wolltest, daß der Genius deines Kindes zum Schaffen seiner Melodien drängte. Oder wolltest du nur die sichere Zukunft deines Sohnes? Fürchtetest du die brotlose Kunst? Ruhig blickt das Bild auf mich. Es weiß mir keine Antwort auf mein Fragen.

Ich wende mich nun der Fensterseite zu. Gleich in der Ecke hängt das sehr gute Zeugnis Schuberts aus der Lehrerpräparandie zu St. Anna. Am Mittelpfeiler zwischen den Fenstern sehen wir ein Tischchen, das in einer Glasvitrine verschiedene alte Schriftstücke birgt, die Pietät hier liebevoll zusammengetragen hat: einen Brief der Eltern und des Bruders Ignaz an Schubert, der damals das zweite Mal auf dem Landgute Zeleß des Grafen Esterhazy in Ungarn weilte, vom 14. August 1824, den Totenschein von Schuberts Vater und dessen letzte handschriftliche Aufzeichnung. Darüber hängt ein Aquarell von Kupallik: eine Hofansicht von Schuberts Geburtshaus. Von der gegenüberliegenden Wand grüßt ein liebes vertrautes Bild, eine ausgezeichnete Lithographie von Kriehuber: Moriz von Schwind, Schuberts liebster Freund, der seinem Innenleben wohl am nächsten stand, dessen Bilder wie von einem Hauche Schubertscher Musik umtönt scheinen. Ein rührendes Zeugnis der Verehrung und Liebe, welche Schwind dem überragenden Genie Schuberts gegenüber hegte, gab der Maler in einem Ausspruche als reifer Künstler. Als einmal Schubert, der komponieren wollte, kein Notenpapier zur Verfügung stand, habe er, Feder und Lineal nehmend, auf einige Bogen Konzeptpapier Notenlinien gezeichnet, die, kaum trocken, Schubertsche Melodien festhalten durften. Von diesen Notenlinien versicherte Meister Schwind in seinen alten Tagen, sie seien das Wertvollste gewesen, was je seine Hand gezeichnet habe. . . .

Die Melodien, die damals Schuberts Geist umschwebten, wurden mit ihm begraben. Neben diesen beiden Bildern sehen wir ein Aquarell von Burghart: Die Schule bei St. Anna, unterhalb zwei Zinkätzungen nach Zeichnungen von Kupelwieser, und zwar den Maler Wilhelm August

Rieder und den Tenoristen der Wiener Oper Johann Michael Vogl, der beste Interpret für die mehr dramatisch angelegten Lieder Schuberts. Der Sänger hat es meisterhaft verstanden, den innersten Empfindungen Schuberts gerecht zu werden.

(2. Bild.)

Langsam durchschreite ich das Zimmer und mache vor dem links vom Eingange stehenden Notenschrank halt. Er enthält Originale Schubertscher Kirchenmusik. Wie rein und klar ist doch die Notenschrift auf dem nun schon ein Jahrhundert alten gelblichen Papier! In der Mitte der unteren Reihe die Partitur der Messe in F-Dur (für 4 Singstimmen, Orgel und Orchester), ein Jugendwerk des Meisters, das aber doch schon Spuren Schubertscher Eigenart zeigt. Am 16. Oktober 1814 dirigierte der jugendliche Tondichter selbst sein Werk anläßlich der hundertjährigen Jubelfeier der Liechtenthaler Pfarrkirche, auf deren Chor er als Knabe so oft gesungen hatte. Therese, die Tochter des Seidenfabrikanten Heinrich Grob zu Liechtenthal, sang die Sopransoli mit ihrer herrlichen Stimme und mit tiefer Empfindung. Von der Wand grüßt uns ihr Bild (Ölgemälde von Heinrich Hollpein), das sinniger Sammlergeist gerade hier angebracht hat. Schön kann man dies Antlitz wohl nicht nennen, und doch galt Schuberts erste Liebe, die einzige, die vielleicht mehr war als Schwärmerei, dieser jungen Sängerin. Ihre prachtvolle Stimme und ihre Herzensgüte hatten es ihm angetan. Schubert sagte von ihr: „Ich liebe sie noch immer und mir konnte seither keine andere so gut oder besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt."

Ich wende mich nun wieder den Noten zu. Das aus dem gleichen Jahre wie die F-Dur-Messe stammende Salve regina in B-Dur, das an manchen Stellen schon echt Schubertsche Melodik und Tonmalerei kündet, erregt meine Aufmerksamkeit. Ferner finde ich noch das erste und zweite Stabat mater (in G-Moll 1815, Partitur in F-Moll 1816), die Partitur der Osterkantate Lazarus (1820), deren dritter Teil uns leider verlorengegangen ist. Im Lazarus-Fragment kommt die große Begabung Schuberts für das Oratorium sieghaft zum Durchbruch. Und noch ein reifes Werk Schuberts hat hier seinen Platz gefunden: die 1826 komponierte Deutsche Messe, dank ihrer Fülle an schönen Melodien eines seiner bekanntesten Werke. Ich bleibe nun vor der zweiten Glasvitrine stehen, die sich rechts vom Eingang befindet. Die 1811 entstandene Liedkomposition „Der Vatermörder" und die aus dem gleichen Jahre stammende Leichenphantasie, die ich hier vor mir sehe, stellen noch kindliche Erstlingswerke dar, während Schubert mit dem Goethelied „Gretchen am Spinnrad" (19. Oktober 1814) das hier gleichfalls verwahrt liegt, das erste moderne Kunstlied schuf. Weiter finden sich hier die Vertonung der Schillerschen Gedichtes „Dithyrambe" für Tenor, gemischten Chor und Klavierbegleitung aus dem Jahre 1813 und ein Klassenkatalog des Wiener akademischen Gymnasiums, jenes kaiserlichen Konvikts, in dem Schubert als kaiserlicher Hofsängerknabe fünf Jahre verbrachte (1808/13) und auf musikalischem Gebiete viel Förderung und Anregung fand.

Aber auch manch herzlichen Freundschaftsbund hat Schubert dort geschlossen. Über diesen musikalischen Reliquien hängt ein Ölgemälde L. Kupelwiesers: Franz von Schober, der immer heitere, weltgewandte Schubertianer, der so viele Male seinem Franzl ein Zimmer abtrat oder mit ihm teilte, und der seines Schuberts Lieder über alles liebte und den Sänger Vogl für des Freundes Lieder zu begeistern gewußt. Links und rechts neben Schobers Bildnis hängen Zinkätzungen nach Kupelwieser: links der Maler Ludwig Kreißle und Sophie Schober, rechts Franz von Bruchmann, in dessen Haus so manche Schubertiade abgehalten wurde, und der Tiroler Dichter Johann Michael Senn, ein Freund Schuberts aus der Konviktzeit her, der im Schubert-Schwindschen Freundeskreise seine Sturm- und Drangzeit verlebte.

(3. Bild.)

Durch ein kleines einfenstriges Zimmer, das mehrere sehr gute Schubertbilder enthält sowie eine Marmorbüste Schuberts von Karl Kundmann, komme ich nun in das dritte und letzte Zimmer der Gassenfront. Ich trete an den Tisch heran, der die Mitte des Zimmers einnimmt. Hier finde ich, sorgsam unter Glas verwahrt, zwei Briefe Schuberts, der eine vom 19. Mai 1819

an seinen Grazer Freund Anselm Hüttenbrenner, der andere an seine Freunde Schober, Spaun usw. stammt von seinem ersten Aufenthalt auf Schloß Zeleß in Ungarn und trägt das Datum 8. September 1818. Von den anderen Schriftstücken möchte ich noch die Einladung zu Schuberts einzigem Konzert erwähnen, das am 26. März 1828 im Saale des österreichischen Musikvereines unter den Tuchlauben stattfand und das ein gewaltiger Erfolg für den Komponisten wurde.

Nun bleibe ich vor dem Glasschrein stehen, der so viele Gegenstände birgt, die alle, sei es in Vergangenheit oder in der Gegenwart, irgendwie zu Schubert gehörten. Im zweiten Fache sehe ich die Noten „Nachthelle", Gedicht von Seidl, komponiert für Männerchor 1826, ein Bildnis seines Halbbruders Anton Eduard Schubert als Schottenpriester und die Guitarre des Künstlers. Daneben ein Bild Heinrich Kreißle von Hellborns (1812/69), dem wir die erste Schubertbiographie verdanken. Hier ist auch das 1827 für Altsolo vertonte „Ständchen" nach dem Gedichte Grillparzers zur Schau gestellt. Im dritten Fache finde ich ein Aquarell, das von dem Schubertianer Danhauser sein soll und Josef Hüttenbrenner zeigt, den treu ergebenen Freund Schuberts, der diesem so manche geschäftliche Arbeit abgenommen hatte, dann wieder eine Schubertmedaille vom Wiener Schubertbund 1909.

Nun fällt mein Blick auf die Anzeige, durch die Schuberts Vater seinen Verwandten und Freunden von dem Hinscheiden seines Sohnes Kenntnis gab. Jetzt verweile ich vor der großen schönen Sepiazeichnung „Ein Schubertabend bei Josef Ritter von Spaun", mit der Moritz von Schwind noch an seinem Lebensabend ein großes Gedächtnisblatt der Wiener Schubertzeit schuf, jener Zeit, der er selbst mit ganzer Seele angehört hatte. Daneben in der Ecke an der Fensterfront finden wir die Ankündigung der am 16. Juni 1820 im Kärtnerthortheater mit gutem Erfolge zur Aufführung gelangten Gesangsposse „Die Zwillingsbrüder". Darunter sehen wir eine Ankündigung der großen musikalischen Akademie vom 7. März 1821, des sogenannten Aschermittwoch-Konzerts der Gesellschaft adeliger Damen, Vogl sang den „Erlkönig", der mit großer Begeisterung aufgenommen wurde. In diesem Konzerte wurde auch zum ersten Male öffentlich Schuberts Vokalquartett „Das Dörfchen" mit viel Erfolg aufgeführt, während das geniale Chorwerk „Gesang der Geister über den Wassern" keinerlei Verständnis begegnete. Von nun an gelangten Schubertsche Kompositionen, die bis dahin nur einem kleinen Kreise bekannt waren, auch in öffentlichen Konzerten wiederholt zur Aufführung.

In dem kleinen Tischchen an der Wand, vor dem ich jetzt stehe, finde ich Briefe von Schuberts Jugendfreunden Leop. Ebner, Anselm Hüttenbrenner und handschriftliche Aufzeichnungen des Hofkapellmeisters B. Randhartinger über Schubert. Randhartingers Name ist mit einem der schönsten Liederkreise verknüpft, die Schubert uns schenkte: den Müllerliedern. Bei Randhartinger, damals noch Privatsekretär des Grafen Szechenyi fand Schubert jene schlichten und in ihrem Ausdrucke doch so lebendigen Dichtungen des liebenswürdigen Romantikers Wilhelm Müller, die so wunderbare Melodien in des Musikers Seele auslösten.

Unmittelbar über diesem kleinen Tischchen finden wir vier Blätter aus der berühmten „Lachnerrolle", in der Schwind dem Freundschaftsverhältnis Lachners mit Schubert und dem Wiener Freundeskreise ein schönes Denkmal gesetzt hat. Über diesen Zeichnungen hängt ein Aquarell von Seligmann, das den Landsitz des Grafen Esterhazy Schloß Zelesz darstellt. Dort verbrachte Schubert als Musiklehrer der Familie des Grafen die Sommer 1818 und 1824.

(4. Bild.)

In dem an der gegenüberliegenden Wand stehenden Notenschrank finden wir die 1816 vertonten Goethelieder: „Gesang des Harfners" (aus Wilhelm Meister) erste und zweite Fassung, zwei Mignonlieder, das 1826 vertonte „Ständchen" aus Shakespeares Cymbeline „Horch, horch die Lerch' im Ätherblau", das in der Laube des Mondscheinhauses auf der Wieden entstanden sein soll, als Schubert seinen Freund Schwind zu einem Spaziergang abholen wollte. Dieser konnte sich von einer Zeichnung nicht trennen; um Schubert festzuhalten, forderte er ihn auf, diese Verse Shakespeares in Musik zu setzen. Hier hat auch die nach einer Dichtung Mayrhofers entstandene Komposition „Die zürnende Diana" ihren Platz gefunden. Über den Noten ist ein großes Aquarell von Kupallik angebracht, das Schuberts Sterbehaus, heute IV, Kettenbrücken-

gasse 6, darstellt. Diese Mauern haben Schubert zu einer Zeit aufgenommen, da Todesahnungen bereits seine Seele verdüsterten, und sein herrlicher „Schwanengesang“ entstand.

Rechts von Schuberts Sterbehaus hängt eine Lithographie von Staub, welche den Schubertianer Hofkapellmeister Franz Lachner darstellt, den mit Schubert herzliche Freundschaft verband. Darüber ein Aquarell von Heilmann: Schloß Ochsenburg bei St. Pölten, das einem Verwandten Schobers, dem Bischof Hofrat von Dankesreither gehörte. Dort verlebte Schubert mit seinem getreuen Schober den frohen Herbst des Jahres 1921 und vertonte den Schoberschen Operntext „Alfonso und Estrella“, ein Werk, das reich an lyrischen Schönheiten ist. Manche Schubertiade wurde in den gastlichen Räumen des Schlosses gefeiert und manche unsterbliche Melodie hat Schubert dort ersonnen. Links von Schuberts Sterbehaus schauen wir eine Lithographie von Kriehuber: Karl Freiherr von Schönstein, der die Müllerlieder so wunderbar zu singen wußte. Er war es auch, der als erster Schubertsche Tonschöpfungen in die adeligen Kreise Österreichs einführte. Über diesem Bildnis finden wir ein Ölgemälde „Der Hauptplatz in Steyr“. Das erstemal weilte Schubert in dem lieben alten Städtchen, der Geburtsstadt Vogls, im Sommer 1819, wo er mit dem Sänger Vogl bei lieben Bekannten schöne fröhliche Tage verlebte. Nach Wien zurückgekehrt, schuf Schubert sein berühmtes „Forellenquintett“, aus dem die heitere, sonnige Stimmung jener frohen oberösterreichischen Reisetage widerklingt. Auch die Sommer 1823 und 1825 finden ihn in Steyr. Er zog wieder mit Sänger Vogl aus „Zum Kampf und Sieg“ — wie Schober dies in einer Reihe humorvoller karikierender Bleistiftzeichnungen festhielt, die den Sänger als den stolz einherschreitenden Gönner des bescheidenen Meisterleins, das hinter der imposanten Gestalt Vogls fast verschwindet, zur Darstellung bringen — und feierte im Kreise seiner Steyrer Freunde neue Triumphe.

Abschiednehmend umfängt mein Blick noch einmal den freundlichen, vom Lichte der Nachmittagssonne erfüllten Raum. Aus dem Nebenzimmer grüßt die in Bronzeguß ausgeführte Schubertbüste, die Schuberts Grabmal auf dem alten Währinger Friedhof schmückte, bis ihn das Ehrengrab auf dem Zentralfriedhofe, Wiens großer Totenstadt, aufnahm (23. September 1888). Auch die Schubertplastik von Weigl, die jahrelang in Frankreich geblieben war, erfreut wieder den Kunstfreund.

Bevor ich das stille Haus auf dem Himmelpfortgrunde verlasse, werfe ich noch einen Blick in den trauten Altwiener Hof, der mit seinen offenen Gängen und dem von Efeu umsponnenen Forellenbrunnen ungemein anheimelnd wirkt. Ein Gärtchen mit einer freundlichen Gartenlaube schließt ihn ab. In diesem Hause, in bescheidenen Verhältnissen lebend, hat sich Schuberts Genius zur Unsterblichkeit emporgerungen. Und voll Wehmut muß ich an Robert Schumanns Worte denken:

„Die Zeit, so zahllos und so Schönes
sie gebiert, einen Schubert bringt sie
nicht wieder.“

Aphorismen von Franz Schubert

Ausgewählt von Helmut Wolter

Aus Schuberts Tagebuch. 8. Septembet 1816:

Der Mensch gleicht einem Balle, mit dem Zufall und Leidenschaft spielen. Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Mensch seine Rolle spielt. Beyfall und Tadel folgt in einer anderen Welt.

Naturanlage und Erziehung bestimmen des Menschen Geist und Herz. Das Herz ist Herrscher, der Geist soll es seyn. Nehmt die Menschen wie sie sind, nicht wie sie seyn sollen.

Glücklich, der einen wahren Freund findet. Glücklicher, der in seinem Weibe eine wahre Freundin findet.

Der Mann trägt Unglück ohne Klage, doch fühlt er's desto schmerzlicher. — Wozu gab uns Gott Mitempfindung?

Leichter Sinn, leichtes Herz. Zu leichter Sinn birgt meistens ein zu schweres Herz.

Ein mächtiger Antipode der Aufrichtigkeit der Menschen gegeneinander ist die städtische Höflichkeit.

Das größte Unglück des Weisen und das größte Glück des Thoren gründet sich auf die Convenienz.

Aus einem Briefe in Zeléz an seinen Bruder Ferdinand am 18. 7. 24:

Man glaubt an dem Orte, wo man einst glücklich war, hänge das Glück; indem es doch nur in uns selbst ist ...

Aus einem verlorengegangenen Tagebuche Schuberts aus dem Jahre 1824. Wien, den 25. März:

Schmerz schärfet den Verstand und stärket das Gemüth; da hingegen Freude sich um jenen selten bekümmert, und dieses verweichlicht oder frivol macht.

Aus einem Briefe an Schober: „Du bist nicht glücklich? ... Es wundert mich gar nicht, daß dies beinahe das Los jedes verständigen Menschen ist in dieser miserablen Welt. Und was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, da Unglück noch der einzige Reiz ist, der uns übrigbleibt."

Aus dem Jahre 1825 v. Brief Schuberts: „... Dafür hat schon die weise und wohltätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sklave jedes elenden Krämers bleibt."

1824 schrieb Schubert, recht vereinsamt: „Keiner, der den Schmerz des andern und keiner, der die Freude des andern versteht! Man glaubt immer zueinander zu gehen, und man geht immer nur nebeneinander. O Qual für den, der dies erkennt!"

Im Februar 1827 im Tagebuch: „... Ein Glück, daß einem Niemand ins Innere der Seele und des leeren Geldbeutels schauen kann."

3. Juli 1822. „Lieder sang ich lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz."

28. März 1824: „Mit dem Glauben tritt der Mensch in die Welt, er kommt vor Verstand und Kenntnissen weit voraus; denn um etwas zu verstehen, muß ich vorher etwas glauben; er ist die höhere Basis, auf welche der schwache Verstand seinen ersten Beweispfeiler aufpflanzt. Verstand ist nichts weiter als analysierter Glaube."

29. März 1824: „Oh Phantasie! Du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! Oh, bleibe noch bei uns, wenn auch von wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem häßlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut, zu bewahren!"

Hans von Wolzogen

Zum 80. Geburtstage am 13. November

Von Otto Daube, Leipzig

Im stillen „Winkel" Bayreuth begeht in diesem Jahre abermals — im vergangenen feierten wir den 90. Geburtstag Cosima Wagners — eine der Persönlichkeiten aus Richard Wagners Geisteswelt die Geburtstagsjubelfeier eines biblischen Alters. Der Altgetreue von Bayreuth, Hans von Wolzogen, der Erste derer, die dem inneren Rufe der Bayreuther Kulturidee und der äußeren Aufforderung des Bayreuther Meisters im Jahre 1875 in die „Bayreuther Heimat" folgten, blickt am 13. November auf ein achtzigjähriges, arbeits- und tatenreiches

Leben zurück, dessen Idee — und das ist das Erhebende des seltenen Erlebnisses — nicht abgeschlossen ist, sondern in ihrer höchst verklärten Erscheinung sich immer wieder auszuwirken vermag; denn der Dichter, der Gelehrte, der Philosoph und der Führer zum Bayreuther Werke und in all diesen Einzelzügen seines Wesens der Verkünder und Vermittler eines praktischen deutschen Idealismus schafft auch heute in einer bewundernswerten und denen, die ihn lieben, herzlich willkommenen jugendlichen Frische an seiner ihm frühzeitig zu Teil gewordenen Lebensaufgabe, die er sich wählte, oder die ihn erwählte, Streiter für den Regenerationsgedanken Richard Wagners zu sein. (Der feine Humorist Hans von Wolzogen erzählt in seinen „Lebensbildern", wie er selbst zum „Streiter" auserkoren worden sei, als er während der „Walküren"-Proben von 1875 auf dem Festspielhügel zuerst den Hundingruf „Wehwalt, steh mir zum Streit" vernommen und darauf entschlossen seinen ersten Besuch in Wahnfried gewagt habe.)

Die Geschichte des Bayreuther Kunstwerks verdankt ihm vor allem die Begründung einer Bayreuther Geisteswissenschaft in den von ihm auf Wagners Veranlassung gegründeten und bis zum heutigen Tage herausgegebenen und geleiteten „Bayreuther Blättern", die mit ihrem „ersten Redakteur" in diesem Jahre das Jubiläum des 50jährigen Erscheinens feiern, und die Grundlagen der musikalisch-dramatischen Forschung der Wagnerschen Werke in den „Leitfäden", die seit ihrem Erscheinen Tausende zum Verständnis des Bayreuther Gesamtkunstwerks angeleitet haben und noch heute dem Fachgelehrten[1]) wie dem Laien unentbehrlich sind, wie auch in den bedeutenden Schriften „Wagner als Dichter", „Aus Richard Wagners Geisteswelt" und „Wagner und seine Werke". Seinen wissenschaftlichen und theoretischen Bayreuther Schriften schließen sich wiederum auf der Bayreuther Grundlage die bedeutende „Edda"-Übersetzung, die „Poetische Lautsymbolik" und die ausgezeichneten Nacherzählungen der „Edda", des „Beowulf", der „Nibelungennot" und des „Parzival" an, mit denen er dem Freunde des Wagnerschen Dramas, und vor allem der deutschen Jugend, neue „Leitfäden" zu den Dichtungen des „Ring des Nibelungen" und des „Parsifal" gegeben hat, während der Dichter Hans von Wolzogen, der Sohn des literarisch produktiven Schweriner Hoftheaterintendanten (übrigens eines angrifflustigen Gegners Richard Wagners!) und Sproß der berühmten Schinkels, ja der Großneffe Schillers, schon in seiner Jugend also in einer hohen künstlerischen Umgebung aufgewachsen, neben seinem „Longinus" und dem Festspiel „Luther auf der Coburg" für die Schauspielbühne dem Operntheater das entzückende, von d'Albert vertonte „Flauto solo" schenkte.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Die neue Saison steht vor der Türe mit dem alten Gesicht, und die Versprechungen für ihren Inhalt sind — soweit bisher bekannt — nicht verlockender als diejenigen des Vorjahres. Dem Gesetz der Trägheit folgend, wird man wieder und wieder die nämlichen paar altbewährten Glanznummern der Literatur spielen; von Berücksichtigung der zeitgenössischen Produktion ist nur ganz spärlich die Rede, so daß, wie von heimischen wie auswärtigen Künstlern übereinstimmend festgestellt wird, das Wiener Musikleben seit einiger Zeit einer Verödung und Versumpfung entgegengeht, die geradezu beängstigend wirkt. Worüber mehreres zu sagen sich nächsten Monat vielleicht eine passende Gelegenheit ergibt.

Die erste heuer hier zu hörende neue Komposition war das Klavier-Sextett des in Leipzig lebenden Österreichers Kurt Kern, welches, in Deutschland schon seit längerem bekannt, erst jetzt seinen Weg hierher fand und durch das Sedlak-Winkler-Quartett im Verein mit den Herren F. Wührer am Flügel, C. Stiegler (Horn) und V. Pollatschek (Klarinette) eine klangschöne Interpretation erfuhr. Das für Spieler wie Hörer gleich anspruchsvolle Opus interessiert durch seine reiche Polyphonie, die jeder Instrumentalstimme ein Eigenleben sichert, und eine nicht gewöhnliche Harmonik, ohne jedoch ins Atonal-anarchische zu verfallen; durch

[1]) Vgl. Alfred Lorenz.

einen die überlieferten Formen rhapsodisch freier behandelnden Aufbau; durch Mannigfaltigkeit der Stimmungen in den einzelnen Sätzen, der düsterer Kampf im Eingangsallegro ebenso vertraut ist wie Bizarrerie im Scherzo, süße italienische Romantik im Andante oder die saftige Freudigkeit des Finales. Insbesondere in den Seitenthemen spürt man den Einfluß der weichen Wiener Luft, welche die Jugend des Autors umgab, die Vorboten der „Symphonischen Tänze" und der „Gasteiner Walzer" desjenigen noch weit ausgestaltungsfähigen Gebietes, auf welchem diese Begabung die natürlichste und dankbarste Betätigung finden könnte. Die Novität fand beim Publikum eine sehr herzliche Aufnahme, und der Komponist durfte sich mit den Ausführenden oft verneigen.

In der Staatsoper grub man nach Jahrzehnten Ign. Brülls s. Zt. viel gespieltes gemütvolles „Goldenes Kreuz" aus. Die Fortschrittler um jeden Preis lachten bei der Nachricht von solchem Vorhaben und zeterten über die Nichtberücksichtigung ihrer immerfort propagierten Protektionskinder an dieser Stelle (trotzdem man daselbst mit „Cardillac" übelste, mit „Jonny" keine überwältigenden Erfahrungen gemacht hatte). Der Abend kam, und die wiederbelebte anspruchslos-liebenswürdige Schöpfung hatte einen Bombenerfolg. Die Leute ließen sich Bombardons „Je nun, man trägt . . ." sogar wiederholen! Ich würde mich bei der Angelegenheit kaum aufhalten, dürfte man darin nicht ein Symptom erblicken, aus welchem die Sterilität des gesamten gegenwärtigen Musik- und namentlich Theaterbetriebes erkärbar wird. Gepredigt und geboten wird von seinen „modernen" Managern das stofflich Weithergeholte, in der Ausführung krampfhaft originell sein Wollende, technisch Bluffende, aber ganz und gar Seelenlose. Gesucht wird vom Publikum das seiner Massen-Empfindung und -Fassungskraft angemessene genaue Gegenteil davon, das Natürliche, wonach der geistige Bedarf durch die sportlich immer mehr geförderte physische Gesundung unserer und der nächsten Generation eine stete Steigerung erfährt. Was in intimer Kammermusik noch versucht und einer begrenzten Kennerschar vorgesetzt werden kann, ist auf der Bühne und vor den einfachen Instinkten ihrer Anhängerscharen glatt unmöglich. Erst wenn man zu dieser Binsenwahrheit wieder zurückgefunden haben wird — der Fehlschläge hätte es zwar während des abgelaufenen Dezenniums genug gegeben, um endlich zu dieser Einsicht zu gelangen —, werden neuerdings Opern auf die Bretter gelangen, die das Repertoire tatsächlich auffrischen und die Kassen füllen.

Die nämliche unfruchtbare Intellektualität hat hier auch Prof. Maurice Martenots (Paris) „Ätherwellen-Musik" verzückt begrüßt, hat von einer Tonkunst der Klangfarben à la Schönberg gefaselt (als ob die Klangfarbenreize unseres neuzeitlichen Orchesters nicht bloß ein längst verflogener kurzer Rausch gewesen wären!) usw. Das die Entdeckung des Russen Theremin verwertende, von dem Franzosen schon sehr vollkommen konstruierte Instrument mit seinem über die ganze, unserem Ohre vernehmliche Schwingungsskala sich erstreckenden Umfange vermittelt in der Tat Töne von besonders in der Höhe bezaubernder Schönheit. Aber was schon Goethe sagte: „Nicht ist schwerer zu ertragen als eine Reihe von schönen Tagen", trifft auch auf diese Tonreihen (es wurden alte und neue Meister in subtiler Wiedergabe zum Vortrag gebracht) zu, deren „ätherischer" Timbre ungeachtet der Möglichkeit des An- und Abschwellens jeder Individualität, jeder Menschlichkeit entbehrt. Weder ein Werkzeug zum Ausdruck rauhen Hasses noch leidenschaftlicher Liebe, tront dieser Klang in stets gleichbleibender Klarheit und luftiger Kühle wie das Urgesetz des Universums über uns und — langweilt dadurch nach einer halben Stunde. Ich vermag mir daher von dieser Erfindung keine wesentlichere Bereicherung unserer Musikpraxis zu versprechen als ehedem etwa die Glasharmonika oder die Celesta mit sich brachte.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Berliner Erstaufführung der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauß in der Staatsoper unter den Linden dürfte dank der vortrefflichen musikalischen Leitung Leo Blechs, dank des hervorragend spielenden Orchesters und einer überwiegend ausgezeichneten Besetzung der Hauptrollen — Maria Müller (Helena), Maria Rajdl (Aithra), Friedrich Schorr (Altair) und Karin Branzell (Muschel) — musikalisch kaum einen Wunsch des Meisters unerfüllt gelassen haben, wenn auch der Dirigent zu Anfang des Abends wohl eine zu große Zurückhaltung geübt hat. Die Wirkung der Oper, deren Musik bei Gelegenheit der Dresdener Uraufführung an dieser Stelle bereits charakterisiert worden ist, leidet unter der für das große Publikum kaum erfaßbaren Handlung. Diese erfüllt das oberste Gesetz eines brauchbaren Bühnengeschehens nicht: für den Zuhörer und Zuschauer aus sich verständlich zu sein. Der lebhafte Beifall nach Schluß der Oper schien mehr dem anwesenden Meister, als dem Werk zu gelten.

Die „Ägyptische Helena" lenkt den Blick auf jenes Drama des Euripides zurück, dem Hugo v. Hofmannsthal, ihr Textdichter, die Anregung zu seiner Gestaltung des Stoffs verdankte. Es sei gestattet, einen Augenblick bei der originellen Fabel zu verweilen, die Euripides seinem Drama zu grunde gelegt hat. Diese Abschweifung wird, wie man sehen wird, dann gleichnisartig auch für die musikalische Betrachtung ausmünzbar sein.

Euripides stellt es so dar, daß Hera, die Göttin, dem Paris eine falsche Helene in den Arm gelegt hat, während die echte Helena von Hermes nach Ägypten gebracht wurde, wo sie dann, vor den kommenden Kriegsstürmen geschützt, lebte. Der 10jährige Trojanische Krieg wäre danach also um eines Phantoms willen geführt worden! Niemals ist der verbrecherische Wahnsinn der Kriege schonungsloser an den Pranger gestellt, niemals blutiger ironisiert worden, wie durch diese Umdeutung der alten Überlieferung!

Unter den Phantomen, denen man — um in die Sphäre der Musik zurückzukehren — in gewissen Kreisen heute nachjagt, steht die Ideologie der Atonalität obenan. Während die Tonaltät — man könnte sie, um im Gleichnis zu bleiben, als echte Helena bezeichnen — längst in Sicherheit gebracht ist und, fern von allem Streit des Tages, die Entwicklung der Dinge in aller Gemütsruhe abwarten kann, zappelt sich eine Clique wurzelloser Revolutionsmännchen in blindem Eifer ab, dem Phantom der Atonalität nachzujagen, eine Gespenster-Jagd, die nie zu einem Ergebnis führen kann. Wir erleben denn auch in den Kreisen der „Fortschrittsmänner um jeden Preis" allenthalben Unsicherheit, Verwirrung und Verlegenheit. Man versucht beispielsweise, eine „Synthese" zwischen Tonalität und Atonalität zu schaffen, ein unfruchtbares Unternehmen, da die innere Beziehung zu einem Tonsystem und zugleich die Ausschaltung dieser inneren Beziehung sich nicht zu einem lebendigen Organismus vereinigen lassen. Eine solche „Synthese" zwischen rücksichtslosem Linearismus und melodischer, d. h. von harmonischem Empfinden wesentlich bestimmter Gestaltung, versucht bekanntlich Ernst Krenek in seinem problematischen Violinkonzert, das Nicolaus Lambinon, der Konzertmeister des Berliner Sinfonieorchesters, kürzlich in das Gedächtnis nicht wenig bestürzter Zeit und Leidensgenossen zurückzurufen suchte.

Wir verlassen die Atmosphäre der modischen Jagd nach Phantomgebilden, um in die Welt lebendiger Kunst zurückzugelangen und stellen zunächst mit Genugtuung fest, daß Emil Bohnke, der so jäh aus dem Leben geschiedene Dirigent des Berliner Sinfonieorchesters, in Dr. Ernst Kunwald, bisher Generalmusikdirektor der Stadt der reinen Vernunft, einen würdigen Nachfolger gefunden hat. Dr. Kunwald legitimierte sich, in Berlin aus seiner früheren Wirksamkeit längst bekannt und gewürdigt, erneut als geist- und temperamentvoller Führer von starker Persönlichkeit und ausgesprochenem Charakter.

Den offiziellen Beginn des Konzertwinters datiert der Berliner, einer langen Jahre geübten Gewohnheit folgend, von dem Ersten Philharmonischen Konzert an. Dieses wurde denn auch zu einem machtvollen Introitus. Dem Stahlbad eines Händelschen Concerto grosso für zwei

Violinen, obligates Violoncell und Streichorchester (D-Moll) ließ Wilhelm Furtwängler Mozarts Violinkonzert in A-Dur folgen, dessen in beglückender Reinheit des Stils gemeistertem Orchesterpart die Ausführung der Solovioline durch Erica Morini nicht ganz gleichkam: bei aller technischen Vollendung blieb die ausgezeichnete Geigerin dem wundervollen Adagio ein Letztes an Beseelung schuldig. Der Ausklang des Konzertes bildete in einer schlechthin vollendeten Aufführung unter Furtwänglers suggestiver und Unverbundenes mit starker Hand zusammenschweißender Leitung Bruckners „Romantische Sinfonie". Jenes Wort Platos von der „Kraft des Zusammenschauens" — es ist auf Furtwängler schon von anderer Seite angewendet worden — drängte sich dem Hörer unabweisbar auf.

Es war ein guter Gedanke des Brunier-Quartetts, daß es, das Andenken an Emil Bohnke zu ehren, dessen Streichquartett op. 1 in gut durchgearbeiteter, sinngemäßer Wiedergabe zur Aufführung brachte. Eine feinere Kultur des Zusammenklangs bleibt für die Mitglieder der Quartettvereinigung allerdings noch zu erstreben. Das Erstlingswerk Bohnkes ist, aus dem Geist der Instrumente erfunden und gut geformt (wenn auch etwas zu lang geraten), in Brahmsscher Atmosphäre aufgekeimt. Die Stimmung des ersten Satzes erinnert lebhaft an das köstliche Streichquintett in G-Dur (op. 111) des niederdeutschen Meisters — man sieht dort Brahms förmlich durch den Wiener Prater marschieren, von Johann-Strauß-Weisen wohlig angeweht. Und doch findet sich in diesem warm und natürlich empfundenen (nur stellenweise zu orchestral wirkenden) Quartett so mancher selbständige Zug, der nicht aus der Brahmsschen Einflußsphäre stammt. So besitzen wir in diesem Werk eines Frühvollendeten ein wertvolles Andenken an einen charaktervollen Musiker, dessen spätere Entwicklung unter dem Einfluß von Zeitströmungen sich von Gewaltsamkeit nicht frei halten sollte.

Eine Auswirkung der „Verdi-Renaissance", die Erstaufführung des „Don Carlos" in der Berliner Städtischen Oper führt uns noch einmal vom Konzertsaal auf die Bühne zurück. Verdi hat den „Don Carlos" in der Zeit zwischen der „Macht des Schicksals" und der „Aida" komponiert. Seine Bedeutung ist im wesentlichen darin zu finden, daß der italienische Meister hier den Weg von der Nummern-Oper zur Oper der geschlossenen dramatischen Szenen findet, ein Fortschritt, der im „Don Carlos" allerdings wieder durch allerlei Rücksichten beeinträchtigt wird, die Verdi auf den Geschmack der Pariser Großen Oper nehmen mußte, wo der Don Carlos bekanntlich zur Uraufführung gelangt ist. Die Oper fesselt durch eine Reihe bedeutender Szenen und charakteristischer Schönheiten. Einige Arien, so die der Eboli und die des Königs Philipp („Sie hat mich nie geliebt") sind längst berühmt geworden. Die Aufführung in der Städtischen Oper unter der musikalischen Leitung Georg Sebastians zeigte dank des Aufgebots an hervorragenden Sängern ein hohes musikalisches Niveau. Die Bühnenbilder waren anfechtbar. Die Vorstellung wird sich angesichts der unvergleichlichen Gesangsleistungen, die Alexander Kipnis und Sigrid Onegin bieten, sicher längere Zeit auf der Bühne halten.
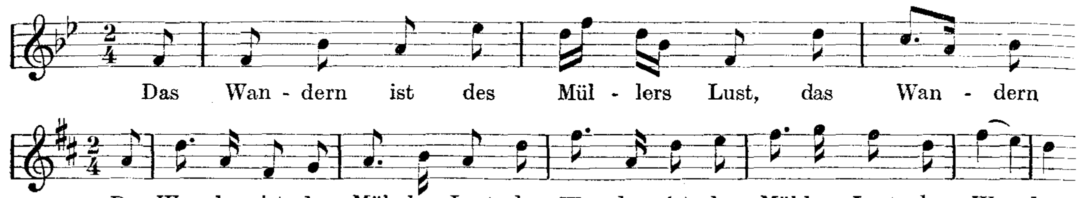
Zu unserer Musik- und Notenbeilage

Über die Musikbeilage siehe den Aufsatz über Schubert auf S. 619, über die Bilder den auf S. 625.

* * *

Eine Strophenlied-Preisaufgabe

Die beiden berühmtesten Melodien zu dem ersten Liede des Müller-Zyklus „Das Wandern ist des Müllers Lust" stammen bekanntlich von Franz Schubert und Carl Friedrich Zöllner. Die Anfänge der beiden Lieder heißen:



Wie man sieht — d. h. derartiges fiel der bisherigen Liedbetrachtung keineswegs auf —, betonen die beiden Komponisten die Worte vollkommen verschieden. Schubert betont: Das Wandern ist des Müllers Lust, Zöllner hingegen: Das Wandern ist des Müllers Lust. Notwendigerweise, d. h. wenn auch in der Gesangsmusik logische Gesetze herrschen sollen, kann in einem so einfachen Satz nur eine Betonung die richtige sein. Wer nun von beiden Komponisten recht hat, wäre, soweit sie überhaupt gestellt zu werden braucht, die erste Frage, die zweite aber, worauf führt sich die Verschiedenheit zurück. Wir werden hier allerdings insofern aus der Schule plaudern müssen, als an das Strophenliedprinzip erinnert sei, das einem Komponisten die Freiheit gibt, eine beliebige Strophe herauszugreifen und zu komponieren. Es käme des weiteren also darauf an, welche Worte von dem einen oder anderen der beiden Komponisten komponiert worden sind, Fragen, die sich in diesem Falle in aller Klarheit beantworten lassen, und, wie uns scheinen will, auch von solchen, die sich an derartige Untersuchungen nicht so ohne weiteres wagen dürfen; denn dadurch, daß der Untersuchende förmlich auf die Sache gestoßen wird, ist bereits ein Entscheidendes getan. Es käme aber nicht zum wenigsten darauf an, ob sich nicht eine einigermaßen einheitliche Beantwortung erzielen ließe. So oder so, jeder Untersuchende wird merken, wie ihn diese selbständige Arbeit fördern wird und er mit künstlerischen Fragen bekannt gemacht wird, von deren Vorhandensein er bis dahin kaum etwas ahnte. Auch der zweite Teil des Liedes, von „Das muß ein schlechter Müller sein", möge untersucht sein, kurz, man beschäftige sich mit den vollständigen Melodien der beiden Meister. Nur um eins sei gebeten, um Kürze der Antworten, da es uns nur um die Ergebnisse der Untersuchungen, nicht um diese selbst ankommt.

Als Zeitgrenze für Einsendung der Antworten sei der 1. Dezember festgesetzt, so daß wir dann im Januarheft die Ergebnisse mitteilen können. Der Verlag der ZfM. hat sich auch dieses Mal bereit erklärt, eine Anzahl Preise in Form von Musikalien bereitzustellen. Und nun recht selbständig an die Arbeit, die für die allermeisten Neuland in der Betrachtung echter Strophenlieder bedeuten wird.

Im Oktober 1928. Die Schriftleitung der ZfM.

Neuerscheinungen

Dr. Alfred Guttmann: Wege und Ziele des Volksgesanges. 8°, 288 S. mit Bild. u. Notenbeisp. in Leinen M. 6,50. Max Hesses Verlag, Berlin 1928.

Josef Achtélik: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhet. Musiktheorie in 2 Teilen. 2. Teil gr. 8°, 214 S. u. Notenbeisp. C. F. Kahnt, Leipzig 1922/1928.

Fritz Reuter: Harmonieaufgaben nach dem System Siegfried Karg-Elerts. 8°, 35 S. Ebenda 1928.

Carl Flesch: Die Kunst des Violinspiels. II. Band: Künstlerische Gestaltung u. Unterricht. 4°, 132 S. u. einem Anhang geigerischer Analysen 90 S. Ries & Erler, Berlin 1928.

S. Bondi: Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden, mit über 100 Notenbildern. 8°, 28 S. Schuberthaus-Verlag, Wien-Leipzig 1928.

M. Beata Ziegler: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik. 8°, 39 S. u.

XII S. Notenbeisp., geh. M. 2,—. Max Hieber Verlag, München 1928.

O. Kappelmayer: Funkmusik und Schallplattenmusik. Richtige Einzelteile u. erprobte Schaltungen. 8⁰, 161 S. u. 125 Abb., geh. M. 6,60. 30. Band der „Bibl. d. Radio-Amateurs", herausgeg. von Dr. E. Nesper. Julius Springer, Berlin 1928.

Ulisse Prota-Giurleo: La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento (da documenti inediti). 8⁰, 68 S. Neapel 1927. Selbstverlag des Autors: Largo S. Domenico 12.

Th. Rie-Andro: Vox humana, Das Leben einer Sängerin. 8⁰, 159 S. M. 2,50. Bücherei der Rose, Wilh. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen b. München 1928. — Ein sehr anschaulich geschriebener kleiner Roman, der das Leben der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient behandelt. Das Werkchen steht weit über dem Durchschnitt der üblichen Musiker-Romane.

Viktor Tranzl: Franz Schuberts letzte Liebe. Roman. 8⁰, 300 S. Enßlin & Laiblins Verlagsbuchhandl. Reutlingen 1928. — Nicht übel, auch keine der üblichen Gefühlsschmierereien, aber doch schließlich etwas langweilig, weil unbedeutend.

Deutsches Lied 1929. Ein Jahresweiser und Wandkalender. 62 Kunstblätter. Wilh. Limpert, Dresden-A. — Am erfreulichsten sind neben einigen Bildreproduktionen guter Meister die deutschen Landschaftsbilder, meist kitschig jedoch die Bilder aus dem Großfilm „Das deutsche Lied". Einige Festzugsbilder erinnern an das Wiener Sängerbundesfest. Auf der Rückseite der Kunstblätter findet man kleine Aufsätze, Gedichte und Denksprüche.

Osmin: Das lustige Musikbüchlein. Gesammelte Anekdoten und Schnurren. Kl. 8⁰, 46 S. Ries & Erler, Berlin. — Prächtige Musikantenwitze, von denen zwar viele schon im Umlauf sind. Hier einer der unbekannteren: Robert Franz konnte recht unangenehm werden. Einmal, beim Begräbnis eines Kurators, der, aufs höchste verehrt, nach langer Krankheit gestorben war, nahm er mit heuchlerischer Harmlosigkeit den Arm seines Nachfolgers, eines engen Bürokraten: „Ja, ja, so is es in der Welt. Die Juten stärm und der Schund bleiwt läm."

Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters 1887 bis 1916. Ein Lebensbild herausgeg. von Else von Hase-Koehler, mit zahlreichen Photographien. Gr. 8⁰, 338 S. Koehler & Amelang, Leipzig 1928.

Besprechungen

Schubert-Literatur

PAUL STEFAN: Franz Schubert. 8⁰, 256 S. Volksverband der Bücherfreunde; Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin 1928. (Nicht im Buchhandel erhältlich.)

KARL KOBALD: Franz Schubert und seine Zeit. 8⁰, 490 S. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928.

CARL LAFITE: Das Schubertlied und seine Sänger. 8⁰, 116 S. Ed. Strache-Verlag, Wien-Prag-Leipzig 1928.

Subjektiv und impulsiv sei es ausgerufen: Es ist ein Jammer um die Schubert-Literatur! Da werden nun weit über 800 Seiten gedruckt, jede im Durchschnitt zu 34mal 9 Worten, zusammen also etwa eine Viertelmillion Worte! Alle kreisen sie um die Gestalt des Zentenar-Heros, lassen, bei Kobald und Stefan, lebenswarme Bilder des alten Wien, des „Milieus", der Menschen und Dinge um Schubert (trefflich dabei Stefan über Bürgertum und Naturgefühl der Zeit) aufsteigen, bemühen sich in ausführlichen Analysen, uns dem Werk und das Werk uns näherzubringen, — doch sieht man ganz genau hin, so entdeckt man, daß kaum vier Druckseiten (einzig aus Stefans Buch) bis zum „Mittelpunkt", zum Tiefsten und Wesentlichsten vorzudringen vermögen. — Charakterisieren wir die drei Bücher:

Stefan: Ein Volksbuch über Schubert, ein Buch „Für Jedermann"! Mithin eine nach unserer Meinung vorläufig unlösbare Aufgabe. Dem Verf. gebührt daher doppelter Dank, daß er sich ihr mit einer Ehrlichkeit und Sauberkeit, dazu mit einem tiefen Wissen, Verstehen wie Nacherleben erledigt hat, die zusammen in der Schubertliteratur nur allzu selten anzutreffen sind. Schuberts Wien — Ein Leben — Die Gestalt, so seine Gliederung. Also ein Kapitel Milieu, lebendig und eindrucksvoll vorgetragen, ein (Haupt-) Kapitel Leben und Werke, letztere in beschreibender Analyse „Jedermann" vor Augen gestellt, unserem Empfinden nach trotz Absicht und Ausführung prinzipiell unmöglich, zudem bei einigen Werken — Erlkönig, H-Moll-Sinfonie, D-Moll-Quartett — von einem fatalen Vorbeireden — und die Zusammenfassung, die, wie bemerkt, in den Seiten 235—38 wirklich Neues und Gutes über die „Gestalt" aussagt. Das Gedankenspiel mit dem „fast notwendigen" frühen Tod Schuberts, ein läppisch-sentimentales Requisit schlechterer Literatur und leider auch im Buch Kobalds auftauchend, hätten wir in diesem Werk lieber nicht gesehen.

Kobald: Gleich dem Stefans ein populäres Buch, das sich, im wesentlichen Zusammentrag aus älteren Werken Kobalds, nur mit Zeitkolorit und Leben Schuberts befaßt, kaum ernsthaft mit dem Werk. (Im Hinblick auf dieses: welch ein verhängnisvoller Irrtum S. 12: das Werk des Genies ist „im wesentlichen ein Spiegel der Zeit"!) Die Vorsicht und Zurückhaltung, mit der Stefan im allgemeinen populär zu kennzeichnen versucht, fehlt leider hier vollkommen. Worte wie „genial, ewig, unsterblich, göttlich, ergreifend, rührend, reizend, kostbar", — Bezeichnungen wie „eine Perle", „das Herzblut", „Schubert, die Wiener Nachtigall", mit der „grandiosen, hemmungslosen Genialität", deren „Flügelschlag machtvoll rauscht", oder Schubert, der

„Meister der Töne", der „kostbare Gaben aus dem reichen Füllhorn seiner Phantasie" über uns ausschüttet, usw. usw. werden bedenkenlos in aller veralteten Emphase gebraucht; Satzanfänge mit „und" machen die Lektüre mancher Seiten — in diesem Punkte auch bei Stefan — zu einem zweifelhaften Genuß. Der Begriff musikalische Romantik kann kaum alles- und nichtssagender verstanden werden wie in diesem Buche. Ebenso der Begriff Tragik an Schubert oder der Vergleich mit Beethoven. — Was aber Kobalds Werk Wert verleiht, sind interessante kultur- und vor allem kunsthistorische Seitenblicke, ist im besonderen daraus die eindrucksvolle und geschlossene Studie über den Maler Schwind. Vorzügliches Material stellt dies dar, doch den Blick auf Schubert vermag uns Kobald damit nicht zu öffnen.

Lafite: auch für sein Werk zeugen einige Stilproben, diesmal einfach zwei seiner Aussprüche. Ihm ist (S. 34) Schubert „von je eine Beute von Minderwertigkeitskomplexen", ferner überragen ihm Brahms und Schumann „unzweifelhaft Schubert an allgemeiner Bildung, an philosophischer Erkenntnis und wohl auch (sic!) an grüblerischer Vertiefung" (S. 21). Für eine solche „Geistes"-Haltung fehlt uns selbst der nötige — Humor. — Auch sonst ist das Buch mit Inhalt nicht belastet. Einigermaßen historisches Verständnis fehlt, ebenso darf man keinen gepflegten Stil erwarten. Die Gruppierungen (nichtssagend formal) und Analysen der Lieder (Heinelieder eine Seite, Müllerlieder 13 Seiten!), Aufzählungen der Interpreten sind fast bedeutungslos, nur einige wenige Interpretationsanweisungen dringen, wie der Verfasser sich in der Einleitung so schön vornimmt, in den „psychologischen Gehalt" ein. Doch das gleiche bezeugt z. B. Messchaert durch eine Fußnote von wenigen Worten. — — —

„Um seine (Schuberts) Gestalt ist heller Tag", sagt Paul Stefan gegen Ende seines Buches. Das mag ihm persönlich — und, wir bekennen, auch uns — so erscheinen; die Aussagen von Büchern aber der Art Kobalds und Lafites lassen trübe Dämmerung, wie sie seit 100 Jahren, heute erschreckender spürbar denn je, um die Gestalt eines großen Menschen ausgebreitet ist (oder wird). Flüchten wir schnell zu O. E. Deutschs unvergleichlich schlichten Bildern und Dokumenten, flüchten wir schnell zu Schubert selbst, zu seinem Werk!

Hans Költzsch.

FELIX GÜNTHER: Schuberts Lied. Eine ästhetische Monographie. 8⁰, 203 S. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart, Berlin u. Leipzig. 1928.

Mit diesem Buch macht der oben genannte Verlag das leider heute noch immer von ihm angepriesene Banausentum (in Sachen Schubert und Schumann) seines W. Dahms hundertfach wett! Die Postulierung des „absolut unsentimentalen" Schubert findet unsere freudigste Zustimmung und Anerkennung! Daneben zeugt eine Fülle feinsinniger Beobachtungen, knapp, klar und fast immer phrasenfrei formuliert, von einem ehrlichen, objektiv gerichteten und ergebnisreichen Spürsinn. Die Ausführungen über „Auffassung", über Carl Löwe, über einzelne Müllerlieder (besonders das zweite), über das erste große Goethelied Schuberts und — mehr geahnt als u. E. in der richtigen Weise ausgesprochen — über den „letzten" Liedstil, d. h. über das rezitativische, unmelodische Element in ihm, gehören zum Besten, was in diesem Jahr über Schubert ausgesagt wurde. Und wenn der Verfasser sich dazu versteht, all das, was er — in erfreulicher Konsequenz — unromantisch nennt (an Schubert und seinem Werk), romantisch zu heißen und dafür alles pseudoromantische (am Biedermeier, an Löwe, an Schubert selbst und seiner Zeit) aus dem Geistesbezirk echter Romantik zu verbannen, so können wir von der „gelehrten" Seite ihm sogar freudig die Hand reichen! — Um dieser Vorzüge willen nehmen wir in diesem Buch freilich auch manche Unebenheiten und Mängel in Kauf: die unhistorisch-gefühlsmäßige und ungerechte Einstellung gegen alle Liedkunst vor Schubert, die inhaltlosen Formulierungen des „kompositorischen Genius Schubert", das Spiel mit schiefen Begriffen wie Dramatiker, Romantiker, Lyriker, Phantasie, Eros, und endlich seine gerade an Schubert unzutreffende Auffassung von Programmusik, „realer" Tonmalerei, Bewegungsfiguren und dgl. Die Verbundenheit Schuberts mit dem Stilisierungsprinzip der Klassik, freilich schwierig aus den Noten herauszulesen, aber unzweifelhaft zutiefst vorhanden, wird bei Günther fast ganz übersehen, alle „Realistik" so zu real gedeutet. Kurze Liedvergleiche, mit Löwe z. B., hätten hier weiter und tiefer geführt als die (freilich trotzdem durchweg prachtvoll einfühlenden und einhörenden) analytischen Untersuchungen. Hans Költzsch.

KARL KOBALD: Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert. Ein Wiener Volksbuch. 8⁰, 172 S., 2. Aufl. 1928. Österreich. Bundesverlag Wien-Leipzig.

ALFRED PELLEGRINI: Franz Schubert. Ein Volksabend. 31 S. Friedrich Emil Perthes. Gotha 1928.

Noch einmal: kein Wort der Ablehnung ist zuviel angesichts der Machwerke Kobalds. Es genügt zu sagen, daß hier ein Schriftsteller vor uns steht, der sich nicht entblößt, all die Seichtheiten und nichtssagenden Phrasen (vom Meisterlein und der Wiener Nachtigall) nun zum dritten Male, in Dutzenden von Seiten wörtlich!, zu veröffentlichen. (Zuerst 1923 in der 1. Auflage dieses „Volksbuches", dann in dem oben besprochenen größeren Buch.) — Bei Pellegrini aber heißt das Prinzip in Rede wie musikalisch diffusem Programm: Er-

ziehung zur Plattheit. Dann schon lieber, tausendmal lieber das „Dreimäderlhaus"! H. K.

HANS SITTENBERGER: Schubert. 8°, 122 S. Rascher & Cie., Zürich, Leipzig u. Stuttgart. 1928.

Hier wird endlich einmal kräftig für den „unbekannten" Schubert, für die „andere Seite" seines Wesens eingetreten. Bewegen sich auch viele der Worte über Schuberts Werk noch immer pathetisch hohl im üblichen Fahrwasser, so ist der „Ton" des ganzen Buches doch anerkennenswert zurückhaltend. Die nachgerade gewohnte Seichtheit und das Zuviel in der Phraseologie der Schubertliteratur fehlen hier in einer durchaus erfreulichen Weise. H. K.

FRANZ VALENTIN DAMIAN: Franz Schuberts Liederkreis Die schöne Müllerin. 8°, 212 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1928.

Es ist dies die ausführlichste Arbeit über Schuberts berühmten Zyklus und sicher auch die fleißigste. Mit größter Liebe ist der Verfasser an seinen Gegenstand herangetreten, den er nach allen Seiten zu beleuchten sucht. Er bespricht zunächst (S. 1 bis 80) in einer Ausführlichkeit und Breite, die gelegentlich etwas Schulmeisterliches hat, die Wortgedichte, dann folgt ein literarhistorischer Teil „Dichtung und Wahrheit" (S. 97—118), der wohl so ziemlich alles zusammenträgt, was über die dichterische Entstehung des Zyklus zu sagen ist. Ihm reihen sich als musikalischer Hauptteil „Die Tongedichte" an mit einem das Buch beschließenden Anhang, der sich mit einer Anzahl musikalischer Sonderfragen (die Tonarten, die Taktarten, die Zeitmaße, die Rhythmik usw.) beschäftigt. Der wohlbewanderte Verfasser verfolgt mit seiner Arbeit den Zweck, auch breiteren Kreisen zu klarem Bewußtsein zu bringen, welche Schönheiten der unvergleichliche Zyklus in sich birgt, und es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm dies zu einem guten Teile auch gelingt. Das anfechtbarste Stück ist das Lied „Die Pause", das er — eine sicher auch für andere ganz unannehmbare Auffassung — nicht dem Müllerburschen, sondern — dem Dichter in den Mund legt. Man traut hier gelegentlich seinen Augen nicht, wenn ausgeführt wird, daß doch der Bursche, nachdem er „die Gunst der Schönen erlangt", doch keine Pause eintreten lassen werde, sondern „im Gegenteil das Eisen schmieden werde, solange es heiß" sei. Wüßte man aus anderen Stellen des Buches nicht, daß der Verf. das zurückhaltende Wesen des Müllers ganz richtig erkannt hat, so müßte man auf Grund der Stelle annehmen, er hätte überhaupt die ganze Dichtung nicht erfaßt. Denn gerade, was der Verf. bemängelt, liegt ja gerade im Wesen des jungen Mannes. Könnte er das Eisen schmieden, solange es heiß ist, oder, etwas geschmackvoller ausgedrückt, besäße er die Fähigkeit, das Mädchen auf Grund eines zugreifenden Wesens an sich zu fesseln, statt immer nur in Gefühlen sich zu ergehen, dann vollzöge sich das Schicksal auch keineswegs. Die „Pause" ist im Hinblick auf den Müller psychologisch denkbar begründet: Nach dem „Mein!", dem Höhepunkt seines ganzen Seins, setzt das Nachdenken ein, der Bursche, statt sich des Besitzes wirklich zu freuen, denkt vor- und rückwärts, er will sich klar werden, wie es nunmehr um ihn steht, und so tritt eben die „Pause" ein. Was der Dichter hier soll, ist ganz unerfindlich. Meine an dieser Stelle gerade vor vier Jahren erschienene Studie über dieses Lied ist dem Verf. zwar sehr willkommen, doch polemisiert er auch gegen Verschiedenes. Ohne an dieser Stelle näher darauf einzugehen, kann ich nur sagen, daß ich nach reiflicher Prüfung der Einwände des Verf. keinen einzigen stichhaltig finde, höchstens den Ausdruck, daß bei „Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?" das B-Dur strahlend wie eine Sonne ausbreche, in dem Sinn genauer zu bestimmen hätte, als der Strahl rein innerlich erfolgte, nicht etwa forte als äußerer Glanz, sondern leise. Was Ergebnisse betrifft, die auf einem Arbeiten mit dem Strophenprinzip beruhen, hat der Verf. keine Stimme, da sich ohne weiteres nachweisen ließe, daß er mit diesem Prinzip überhaupt nicht arbeiten kann. In die eigentlichen tondichterischen Geheimnisse dieses Wunderzyklus vermag der Verf. auch nur selten zu führen, um so mehr wird man anerkennen, was seiner sonstigen sorgfältigen Arbeit entspringt. A. H.

FRANZ SCHUBERT: Sämtliche Klaviersonaten. Neu bearbeitet, teilweise ergänzt und mit Fingersätzen versehen von Walter Rehberg. Nr. 1: E-Dur; Nr. 2: C-Dur (mit Schluß von Walter Rehberg). Nr. 4: E-Dur; Nr. 5: fis-moll (mit Schluß von Rehberg). Leipzig 1928. Steingräber-Verlag.

Die Klaviersonaten Schuberts haben bei den Verlegern kein allzu günstiges Schicksal gehabt. Zu Schuberts Lebzeiten wurden außer der sogenannten Fantasie-Sonate op. 78 nur zwei gedruckt. Noch 1854 wurde die Erstausgabe der Sonate a-Moll op. 164 vom Verleger C. A. Spina in Wien mit dem Titelblatt veröffentlicht: „Siebente Sonate von Franz Schubert". Spina hatte sich aber verrechnet: er vergaß die drei großen Sonaten, die 1838 Diabelli als „Franz Schuberts allerletzte Komposition" ohne Opuszahl druckte und „Herrn Robert Schumann in Leipzig" widmete. Auf diese drei letzten Sonaten, auf die sieben mit Opuszahl versehenen Sonaten und auf die Fantasie-Sonate hat sich bis auf den heutigen Tag der Verlag im allgemeinen in seinen praktischen Ausgaben beschränkt. Diesen Zustand hat bisher noch jeder bedauert, der die mancherlei ungehobenen Schätze kennt, die auch auf diesem Gebiete die Gesamtausgabe der Werke Schuberts enthält. Walter Rehberg legt in vorbildlicher Weise Hand ans Werk, um hier Wandel zu schaffen. Er fügt der Elfzahl der bisher allgemein bekannten

Sonaten nicht weniger als sieben an, von denen er einen Teil für die Allgemeinheit überhaupt erst neu erobert. Rehberg sagt in seinem kurzen Vorwort, daß Schubert, „dem immer von tausend Melodien bedrängten", vielfach die Zeit zur völligen Niederschrift seiner Schöpfungen mangelte. Er begnügte sich dann, die Sonaten nur bis zur Reprise zu schreiben oder nur den Anfang der Durchführung zu fixieren. Auch die Abrundung zur zyklischen Form überließ er einer späteren Stunde. Sie sollte für ihn meist nicht mehr kommen. Man kann es durchaus gutheißen, daß Rehberg in diesen Fällen den Willen Schuberts zu Ende zu führen sucht. Die Form, in der er es tut, ist nach den hier vorliegenden beiden Beispielen der C-Dur-Sonate und der Fis-Moll-Sonate mustergültig. Er hat die Welt Schuberts und ihren Stil erlebt. Seine Ergänzungen der einzelnen Sätze fügen sich ohne Bruch dem Original an; seine Ergänzungen zur zyklischen Form wählen aus dem Supplementbande der Gesamtausgabe mit Feingefühl solche Fragmente, die eine „Substanzgemeinschaft" mit dem Sonatensatz haben. Da Rehberg immer sorgfältig kenntlich macht, wo seine Ergänzungen beginnen, so kann man die Aufnahme dieser Sonaten unter die original Vollständigen nur begrüßen. — In allen Sonaten hat Rehberg als Herausgeber in klarer Darstellung des Notentextes, in Präzisierung der Bögen und Artikulationen und in der Beifügung eines praktisch erspielten Fingersatzes seines Amtes in gewohnter Sorgfalt gewaltet. Da auch der Verlag das Seine zu einer prächtigen Ausstattung tat, ist diese Herausgabe der 18 Klaviersonaten Schuberts durch Walter Rehberg eine kostbare Festgabe für das Schubertjahr 1928. C. A. Martienßen.

SCHUBERT-MESSCHAERT: Neue Liederauswahl, herausgegeben von Franziska Martienßen. B. Schotts Söhne, Mainz.

Der 1. Band dieser Auswahl enthält die beiden Müller-Zyklen, den Schwanengesang, nebst 29 ausgewählten Liedern; der 2. Band gibt 97 ausgewählte Lieder, so daß man einen bedeutsamen Teil der Schubertschen Lieder aus der Hand des berühmten Sängers vor sich hat. Die Ausgabe wird Gesangsstudierenden willkommen sein, sofern eine Menge immer aber besonders kenntlich gemachter Vortragszeichen beigegeben sind, und es wird wenige geben, die aus diesen nicht lernen könnten. Wie manche von den Vorschriften Schuberts wird aber selbst von trefflichen Konzertsängern übersehen, was nun aber durch Messchaert eine Deutung erhält, die hoffentlich nunmehr beachtet wird. Im zweiten Müller-Lied „Wohin" schreibt Schubert am Schluß in die Singstimme (was ziemlich selten vorkommt) ein pp, das vielfach übersehen wird, weil der Zweck dieses Vortragszeichens nicht erkannt wird. Messchaert trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er am Schluß die Stimme immer leiser werden läßt, das Tempo dabei aber nicht verändert. Schuberts Vorschrift deutet an, daß die innere Stimme, die dem Müller rät, dem Bach nicht zu folgen, von dem betörenden Wassergemurmel eingelullt und deshalb nicht zur Wirksamkeit gelangt. Wer, wie es häufig vorkommt, das Lied mit lauter Stimme beendet, hat von demselben nichts begriffen. Dies nur als kleines Beispiel dafür, wie Messchaert den inneren Absichten Schuberts nachzuspüren vermochte. Bemerkt sei noch, daß die Ausgabe für mittlere Stimme angelegt ist, mithin sehr viele Transpositionen vorkommen. s.

SCHUBERT-ERSTDRUCKE, herausgeg. von Otto Erich Deutsch: I. Polonaise für Violine und Kleines Orchester (Partitur und Arrangement mit Klavierbegl.), II. Deutsche Trauermesse für gem. Chor u. Orgel. III. Ungarische Melodie für Klavier. — Edition Strache, Wien-Prag-Leipzig.

Die Polonaise für Viol. mit Orchesterbegl. (Streichorchester, Oboen, Fagotte und Hörner) schrieb Schubert 1817 für seinen Bruder Ferdinand, der sie 1818 in einem Namensfestkonzert des Waisenhausdirektors F. M. Vierthaler noch im gleichen Jahre spielte. Außer einem Manuskriptrest existierte die Polonaise, obwohl in verschiedenen themat. Verzeichnissen der Werke Schuberts aufgeführt, nur in einer alten Abschrift und es ist das Verdienst des bekannten Schubertforschers, das hübsche, leichtgeschürzte Werkchen der Öffentlichkeit zugängig gemacht zu haben. — Eine eigentümliche, ziemlich verwickelte Entstehungsgeschichte hat die ebenfalls 1818 komponierte und bisher Ferdinand Schubert zugeschriebene Deutsche Trauermesse. In einem lang ausgesponnenen Vorwort, sich vor allem stützend auf eine Briefstelle Franz Schuberts, glaubt Deutsch den Nachweis erbringen zu können, daß das schon zu Lebzeiten Franz Schs. unter der Flagge seines Bruders Ferdinand segelnde Werk von dem Meister quasi aushilfsweise für seinen älteren komponierenden Bruder geschrieben wurde, wie es denn unter den beiden Brüdern bei derartigen kleinen kirchlichen Gelegenheitswerken in betreff der Urheberschaft nicht allzustreng herging. Kurz: die interessanten Ausführungen von Deutsch überzeugen; das harmlose, doch innige, aus 10 kleinen Sätzchen bestehende Werk gewinnt dadurch aber nichts. Für Trauerfeiern in kleineren kathol. Kirchengemeinden dürfte es willkommen sein. — Die „Ungarische Melodie", ein feurig drängendes Stück mit Czardas-Charakter (entstanden 1824) hängt eng mit dem Allegretto aus Schuberts 4händigem „Divertissement à la hongroise" zusammen, dessen Vorläufer sie vermutlich ist. Das „Allegretto" war u. a. in den 40er Jahren in einer pompösen Paraphrasierung Liszts" — sie ist hier beigegeben — mit Liszts andern Bearbeitungen ungarischer Melodien aus dem Divertissement bekannt geworden, das zweihändige

Original blieb bis heute unbekannt. Die Klaviermusik erfährt durch das Werk, dessen Manuskript sich seit kurzem im Besitz von Stefan Zweig befindet, eine wertvolle Bereicherung, wie denn überhaupt obige Veröffentlichungen eine dankenswerte Gabe im Schubertjahr bilden. W. Weismann.

HEINRICH LEMACHER: Vom schönsten Kindelein. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Werk 47 (der Weihnachtslieder 3. Teil), Heft 96 der „Musik im Haus". Volksvereinsverlag M.-Gladbach.

Wenn eine so echte Natur wie Lemacher vom „schönsten Kindelein" singt, so kommt es aus dem Herzen. Und zwar aus einem kindlich-frommen, einfallsvollen Herzen. Hier ist nichts Antiquarisches oder bewußt Altertümelndes, sondern frisches, reines Leben. Gelegentlich mischen sich in die Töne zarter Anbetung festliche Klänge und wenn am Schluß der Gesang von Christi Geburt anhebt, so vermeint man das feierliche Läuten der Christglocken zu hören. Wir glauben sogar, es sind die Glocken vom Kölner Dom. W. Weismann.

SERGE BORTKIEWICZ: op. 35, I, II. Ein Roman für Klavier in 8 Kapiteln. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der russische Komponist beweist in diesen acht Stimmungsbildern, die man leicht durch einen romanartigen Faden gedanklich aneinander knüpfen kann, daß er in der Hauptsache auf dem Boden der deutschen Nachromantik steht. Da er seine Studien vorwiegend bei deutschen Meistern gemacht hat, so ist das auch nicht zu verwundern. Sein Stil ist pianistisch subtil und gediegen, dabei stellenweise brillant, die Erfindung, wenn auch nicht hochoriginell, doch stets frisch, gesund und von reichem Fluß. Es wird guten Pianisten ein Genuß und eine Freude sein, diesen musikalischen Lebensbildern und Schilderungen aufmerksam nachzugehen. Sie verdienen entschieden einen Platz in dem Programm der Konzertspieler. Th. Raillard.

OTTO SIEGL: Vier Lieder für gem. Chor, Sopran-Solo und fünf Bläser. Op. 53. N. Simrock, Berlin.

Reizende Süßigkeiten, modern, aber fein abgeschmeckt! Sing- und Bläserstimmen ausgezeichnet selbständig geführt in vollkommener gegenseitiger Ergänzung. Und da klagt man über Mangel an neuer, klangschöner Chorliteratur! Beim Lesen der Partitur bedauert man, nicht sofort einen Chor zur Hand zu haben, der diese Kabinettstückchen zu klanglichem Leben erweckt. Prof. Achtélik.

Anzeige von Musikalien

Weitere Schubertliteratur

Schubertfeier. Chöre, Instrumentalstücke und Chöre mit Instrumenten von Fr. Schubert für musikal. Feierst. d. höh. Schulen, herausgeg. u. mit Programmvorschlägen für Schubert-Feiern versehen von Heinr. Martens u. Rich. Münnich. — Moritz Schauenburg, Lahr (Baden). — Die empfehlenswerte Zusammenstellung enthält vor allem Chöre mit und ohne Klavier, die aber leider fast sämtliche den pathetischen Schubert zeigen, so daß wir raten, dem recht einsam dastehenden deutschen Tanz (für Streicher) noch ein oder zwei fröhliche Lieder beizugeben. Die beigefügten Ratschläge für allerlei Programmzusammenstellungen dürften willkommen sein.

Schubert: Tänze (Auswahl aus op. 33, 50 und 57) bearb. von Karl Herm. Pillney. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Schubert-J. W. von Goethe: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Eine Auswahl für Haus und Schule. Zusammenstellung u. Anmerkungen von Dr. Paul Mies. P. J. Tonger, Köln. — Die Sammlung enthält 10 der bekanntesten Gedichte Goethes in Schuberts Vertonung mit historisch-ästhetischen Anmerkungen im Anhang. „Die Zusammenstellung dieses Heftes ist durch zwei Gesichtspunkte bedingt. Einmal soll eine Reihe von Liedern leicht zugänglich gemacht werden, die zwar weniger bekannt sind und doch hinter den bekannteren Schuberts nicht zurückstehen. Dann soll dem Schulmusikunterricht für die Zwecke der Verbindung und Konzentration der Fächer Musik und Deutsch in bequemer Weise passendes Material zur Verfügung gestellt werden."

Schubert: Das große Halleluja. Herausgeg. von Dr. P. Mies u. Prof. H. Lemacher für Frauen- oder 3stimm. Knabenchor mit einer Männerstimme, Klavier- oder Orchesterbegleitung. P. J. Tonger, Köln. — Bei vorliegender Einrichtung sind folgende Besetzungen möglich: 1. drei hohe und eine tiefe Stimme mit Begl. von a) Orchester (I., III. Geige, Cello, Baß, 4hdg. Kl., Harm. ad libit.) oder b) 4hdg. Kl. oder c) 2hdg. Kl.; 2. drei hohe Stimmen mit denselben Begl. und 3. eine hohe Stimme, auch chormäßig mit denselben Begl.

Am Brunnen vor dem Tore. Singspiel in einem Aufzug. Dichtung von Helene Wolff. Musik nach Melod. von Schubert, zusammengestellt und bearb. von Willy Herrmann für 3- bzw. 4st. gem. Chor oder 3st. Frauen- oder Kinderchor mit Klavierbegl. (Flöte, 4 Streicher u. Gitarre ad libit.). Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

* * *

Carl Hess: Sechs Weihnachtslieder für 3st. Chor. Müller & Schade, Bern. — Anspruchslose, melodische Liedchen.

Nun singet und seid froh! Alte Weihnachtslieder für 2—5 St. mit 5 Ulmer Holzschnitten und einer Adventssegnung herausgeg. von Herm. Meyer und Karl Vötterle. Bärenreiterverlag, Kassel. Die als H. 11/12 des von Hensel herausgeg. Musikal. Hausgärtleins erschienene Sammlung enthält 14 Choräle und Lieder in Sätzen von Joh. Walther, Prätorius, Gesius, Calvisius, Bodenschatz und Eccard.

Kreuz und Quer

Schubertiaden

Von Dr. Oskar Guttmann, Breslau

Weiter geht's mit Hast und List,
bis auch der Schubert verjobbert ist.
Die Leser stehen unter der Tür
und kommen sich hochgebildet für
und lassen derweilen in ihren Ecken
die heimlichen hohen Meister verrecken

Aus der Dürer-Nummer des „Simplicissimus".

I.

Aus Wien wird gemeldet: „Julius Bittner und Ernst Decsey haben als zugkräftigen Kassenschlager für die Volksbühne im Schubertjahr vier rührselige Bühnenbilder aus der Biedermeierzeit Wiens mit echter Schubertmusik versehen und zum „Unsterblichen Franz" ausgestaltet. Wien hat diesmal eine Art biographische Schubert-Operette, also Schubert-Revue, die bei ihrer Uraufführung unbestrittenen Erfolg hatte, da die Melodien des Unsterblichen von den Wiener Lieblingen, darunter Luise Kartusch und Heinrich Pacher als Schubert gesungen und getanzt, ein Stück Lokalgeschichte vor 100 Jahren waren, wie einst im Dreimäderlhaus." (Soweit die gekürzte Zeitungsnotiz.)

„Wie einst im Dreimäderlhaus", das wäre wohl der Titel für einen doch hoffentlich geplanten zweiten Teil des „Unsterblichen Franz"; man könnte freilich auch der „Unsterbliche schwarze Peter" sagen....

Immerhin, Julius Bittner, ehemals Jurist, nun aber Professor, Hofrat gar, Komponist mehrerer Volksopern und einer Großen Messe mit Te deum in D macht so etwas. Der sterbliche Julius komponierte wohl das Te deum zum Dank für die Vollendung des „Unsterblichen Franz".

Und Ernst Decsey, Dr. jur., Schüler von Anton Bruckner, über den er ein Buch schrieb, der Verfasser einer guten Hugo-Wolf-Biographie. Dinge gehen vor im Mond, die das Kalb selbst nicht gewohnt, möchte man (auf die Melodie des Schubertschen Erlkönigs) singen.

So ganz richtig haben die Herren Bittner und Decsey das Geschäft nicht heraus, (lernt vom toten Berté, dem Kleisterer des „Dreimäderlhauses", und vom lebenden Lafite, der die „Hannerl" fingerte, den zweiten Teil jenes Meisterwerkes), sonst hätten die vier rührseligen Bilder aus der Biedermeierzeit schon der „Unsterbliche Franzl" heißen müssen, Franzl, hinten mit dem „zl", ohne e. Von wegen dem Weanerischen Gemüt.

Im Jahre 1935 begeht die Welt den 250. Geburtstag von Bach und Händel. Frisch, Gesellen, seid zur Hand.

„Der Thomaskantor oder Musik und Liebe" — romantisches Lebensbild in 3 Akten mit Musik unter Benutzung des Romans „Friedemann Bach" von Brachvogel. Text von Walter Leon und Ernst Decsey, Musik nach Joh. Seb. Bachschen Motiven (unter besonderer Benutzung der Matthäus-Passion) zusammengestellt von Walter Kollo und Julius Bittner.

„Händel im Aachener Bade" — musikalische Komödie in 1 Vorspiel und zwei Akten. Die Musik nach „Judas Makkabäus" von Lehár und Bittner bearbeitet, Texte untergelegt von Decsey.

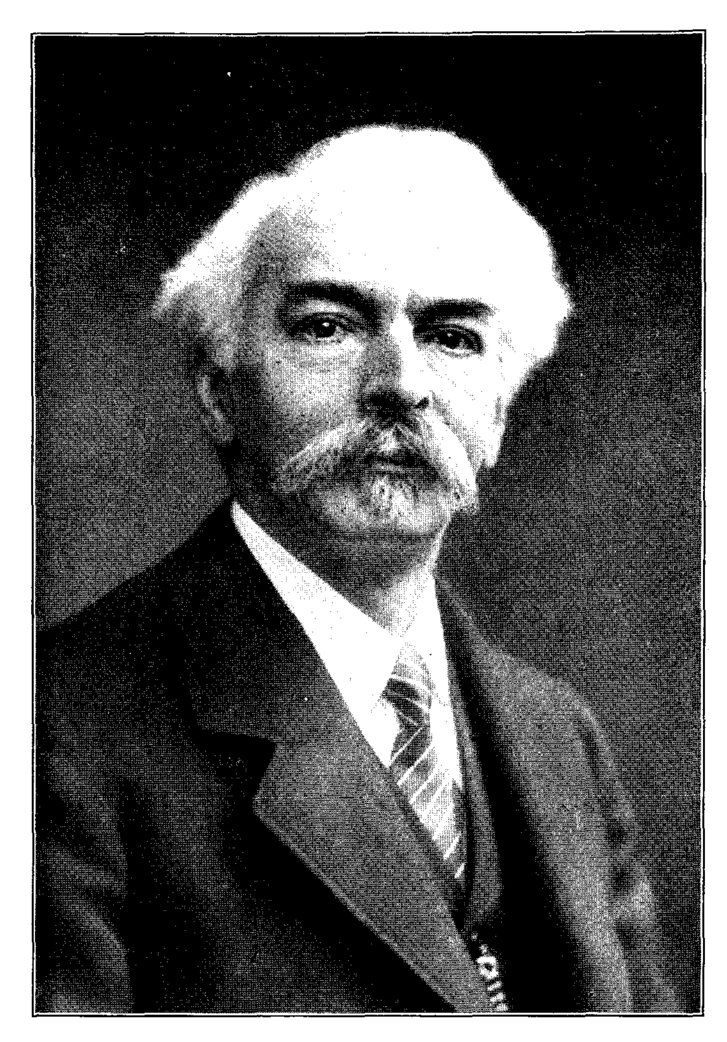
Im Jahre 1941 feiern wir den 150. Todestag Mozarts:

„Mozart auf der Rückreise von Prag" — Singspiel in 3 Akten nach der Mörikeschen Novelle. Text von Dr. A. M. Willner und Julius Bittner. Musik unter Berücksichtigung des „Don Giovanni" zusammengestellt von Emmerich Kálmán und Ernst Decsey.

1932 ist der 200. Geburtstag Haydns:

„Haydn in Oxford" — Studentenstück mit Musik unter Benutzung von Meyer-Försters „Alt Heidelberg" von Dr. Ralph Benatzky und Ernst Decsey. Gesangstexte von Dr. Ralph Benatzky. Musik von Dr. Ralph Benatzky, Julius Bittner und Haydn.

Und so fort mit Grazie ad infinitum.



Hans von Wolzogen
Geboren am 13. November 1848

Hans von Wolzogen's, des Achtzigjährigen, Werke
in der „Deutschen Musikbücherei":

Band 30: Grossmeister deutscher Musik: Bach - Mozart - Beethoven - Weber - Wagner
Gebunden in Pappband M. 3. -, in Ballonleinen M. 5.—

Band 31: Musikalische Spiele: Viola d'amore, Flauto solo, Wohltäterin Musik u. a.
Gebunden in Pappband M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—

Band 32: Wagner und seine Werke
Gebunden in Pappband M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—

Band 52: Lebensbilder. Erinnerungen
Gebunden in Pappband M. 2.—, in Ballonleinen M. 4.—

Deutsche Musikbücherei

Zum 13. November 1928

Hans von Wolzogens 80. Geburtstag!

Band 30

Hans von Wolzogen, Großmeister deutscher Musik

Bach – Mozart – Beethoven – Weber – Wagner

Mit 5 Bildbeilagen

In Pappband M. 3.–, in Ballonleinen M. 5.–

„Es sind knappe, anschaulich geschriebene Charakteristiken, die alles für musikliebende Laien Wissenswerte enthalten." („Neue Musikzeitung")

Band 31

Hans von Wolzogen, Musikalische Spiele

„Viola d'amore", „Flauto solo", „Wohltäterin Musik" u. a.

In Pappband M. 3.–, in Ballonleinen M. 5.–

„Eine reizvolle Sammlung von Gereimtem und Ungereimtem." („Bayreuther Blätter")

Band 32

Hans von Wolzogen, Wagner und seine Werke

Mit einer Bildnisbeilage

In Pappband M. 3.–, in Ballonleinen M. 5.–

„Wenn einer berufen ist über Wagner zu schreiben, so ist es in erster Linie Hans von Wolzogen, der in enger Gemeinschaft mit Bayreuth für des Meisters deutsche Sendung eintrat." („Sonntagsbote, Pittsburg")

Band 52

Hans von Wolzogen, Lebensbilder

Erinnerungen aus meinem Leben

Mit 3 Bildnisbeilagen

In Pappband M. 2.–, in Ballonleinen M. 4.–

„Hans von Wolzogen erzählt aus seinem still-friedlichen, innerlich so reichen Leben: aus der Jugendzeit, aus den Lehrjahren, aus der Erntezeit. Ernste und heitere Bilder tauchen auf, verklärt durch Erinnerung und feinsinnige poetische Darstellung." („Die Musik")

Zum Festtag gehören die Bändchen in jedes deutsche Haus!
Das ist der beste Dank an den greisen Ekkehard von Bayreuth!

Gustav Bosse Verlag · Regensburg

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

II.

Zeitungsnotiz: Zum Gedächtnis Franz Schuberts veranstalteten der Reichskanzler und Frau Marx in den Räumen des Reichskanzlerhauses eine musikalische Feier (Ende der Zeitungsnotiz).

Und da haben wir alle bisher geglaubt, daß der berühmte Musiktheoretiker und -ästhetiker Adolf Bernhard Marx bereits 1866 in Berlin gestorben ist und zweitens den Kapitalismus erfunden hat. Wie man sich täuschen kann.

III.

Unter Berliner Konzertanzeigen stand folgende:

Internationales Impresariat, W 35

Bach-Saal — Donnerstag, d. 8. III. 28

Goethe-Schubert-Abend

Maria Basca (Urgroßnichte Goethes) — Eduard Erhard (Urgroßneffe Schuberts)

Am Blüthner: Michael Raucheisen

Nun und Sie, Herr Raucheisen? Haben Sie gar keine Vorfahren?

IV.

Gekürzter Bericht des „Neuen Wiener Journal" vom 12. 7. 1928 aus London:

„Die seit 1469 bestehende Londoner Musikgesellschaft zollte dem Andenken Schuberts einen warmen Tribut durch ein gestern abend veranstaltetes Festmahl. Premierminister Baldwin hätte dabei anwesend sein sollen, war aber im letzten Augenblick...

Meister D. R. Bennett hob die Anwesenheit Karoline Geißler-Schuberts, der Enkelin von Schuberts älterem Bruder, sowie jene des (österreichischen) Gesandten Frankenstein hervor, da die Anwesenheit beider die Festgäste in nähere Fühlung mit Schubert brächte. Der dem Andenken Schuberts gewidmete Toast wurde von den Gästen stehend und stillschweigend angehört...

Gesandter Frankenstein sagte in seiner Antwort, daß Schuberts Leben, so kurz es sei, doch so bedeutende Leistungen aufweise..."

Doch so bedeutende Leistungen aufweise.

V.

Österreich hat zu Ehren Schuberts hübsche 2 Schilling-Stücke mit dem Kopfe des Komponisten und den Wappen aller Kronländer prägen lassen. Der Gemeinderat der Stadt Wien hat beschlossen, am 19. November 1928 dem toten Musiker einen Zentner solcher Geldstücke ins Grab legen zu lassen. Als nachträgliches Honorar...

Sie wühlen wieder mit Pfoten nnd Zähnen,
die säkularen Leichenhyänen...

Das zweite Konzert des Leipziger Sinfonie-Orchesters ohne Dirigenten

stieß ebenfalls auf stärkste Teilnahme, erfüllte auch die meisten Hoffnungen, zeigte aber trotzdem, daß die Zuhörer die künstlerische Leistung doch viel lieber in einem einzigen Künstler, eben dem Dirigenten, verkörpert sehen möchten als in der Gesamtheit des Orchesters. Denn

es war offenkundig, daß der Beifall im ersten Konzert erheblich stärker gewesen war als in diesem, trotzdem es, wenigstens teilweise, künstlerisch noch höher zu bewerten ist. Man wird deshalb schließen müssen, daß die Hörer derartigen Konzerten, je häufiger sie würden, um so gleichgültiger gegenüberstehen und den Solisten, wie sich in diesem Konzert ebenfalls zeigte, um so stärker feiern würden. Es ward dies denn auch nach dieser Seite hin das neue, praktische Ergebnis, mit dem man sich, wie mit allen Realitäten, abzufinden hat. Nun, wir hatten schon im ersten Artikel (Maiheft S. 336) darauf hingewiesen, daß aus zahlreichen Gründen die Dirigenten durch die neue Einrichtung keineswegs überflüssig würden, dürfen nunmehr aber noch stärker betonen, welch außergewöhnliches Erziehungsmittel das dirigentenlose Musizieren für ein Orchester bedeutet und wie ausgezeichnet schön gerade in klassischen Werken vieles zur Ausführung gelangt. Als Hauptwerk war dieses Mal Mozarts Jupiter-Sinfonie gewählt; ich gestehe, gerade den langsamen Satz kaum jemals so schön und rein gehört zu haben, desgleichen auch das Menuett. Im zu schnell gegebenen letzten Satz — die heute geradezu irrsinnig schnell gespielten Schlußsätze Mozarts und Haydns sind ein echtes Erzeugnis unserer Virtuosen-Dirigenten — gab es einige Unklarheiten, und nicht so recht befriedigte, wenigstens teilweise, das Meistersingervorspiel, vielleicht die Folge der bis zur Überspannung gehenden Aufmerksamkeit bei der Begleitung von Schumanns Klavierkonzert, die denn auch tadellos gelang, was natürlich auch ein Verdienst des überlegen spielenden Max Pauer war. Vorzüglich gelang die eingangs gespielte Oberon-Ouvertüre.

Ein paar Worte sind dem kritischen Echo, das das Auftreten des Leipziger Orchesters in Berlin erweckte, zu widmen. Das dirigentenlose Spiel stieß hier fast durchwegs auf politisch eingestellte Kritiken, vielleicht verschuldet durch einen unglücklichen Programm-Aufsatz der gleichen Art. Glücklicherweise war davon in Leipzig abgesehen worden; in der gesamten hiesigen Kritik spielte denn auch dieses ganz unkünstlerische Moment gar keine Rolle. Man urteilte in Berlin aber nicht nur politisch befangen, sondern stieß auch in zahlreichen Kritiken auf absonderlichste künstlerische Urteile. Mit der Wahl der Eroica und sonstiger Werke von Beethoven hätte sich das Orchester seine Aufgabe doch zu leicht gemacht; derartiges spielten die Berliner Philharmoniker im Schlaf. Sind diese Kritiker wirklich einmal im Orchester gesessen? In Leipzig erlebten wir es im zweiten Gewandhauskonzert, daß ein doch wohl recht berühmter Dirigent, Cl. Kraus, auch nicht einen Einsatz der Sommernachtstraum-Ouvertüre einhellig herausbrachte. Käme derartiges beim dirigentenlosen Spiel vor, so hätten die Musiker verspielt und vertan. Und wer die Eroica ein leicht zu spielendes Werk nennt — es ist vielleicht das schwierigste — verwechselt innere mit äußeren Schwierigkeiten. Dann, wie billig, ein noch sehr junges Orchester mit den Berliner Philharmonikern zu vergleichen? Auf diese Art läßt sich der Frage wirklich nicht beikommen. Wie schon einmal bemerkt, hat sie für uns gar keinen politischen Beigeschmack, wir faßten sie schon vor Jahrzehnten ins Auge, und hervorgerufen wurde sie durch den vielfach so willkürlichen Vortrag klassischer Werke durch erste Dirigenten, die die Absichten der Meister etwa unkenntlich machten.

Clara Schumanns erstes öffentliches Auftreten

Die große Pianistin Clara Schumann hat gewissenhaft alle Programme ihrer Konzerte gesammelt. In 5 stattlichen Bänden sind sie vereinigt. Zurzeit liegen sie noch bei der ältesten Tochter Marie Schumann in Interlaken, sind aber für das Schumannmuseum bestimmt. Sie sind eine wirkliche Musikgeschichte, mindestens des Klavierspiels im 19. Jahrhundert, denn sie umfassen die Zeit von 1828—1893, 65 Jahre. Der erste der „Konzertzettel" trägt das Datum: 20. Oktober 1828. Zwar hatte das kleine Clärchen Wieck schon vorher einige Male in der väterlichen Wohnung vor geladenen Gästen gespielt, aber noch nie öffentlich. Das war natürlich ein Ereignis und wurde selbstverständlich auch in Leipzig sehr beachtet, denn es geschah im Gewandhaus. Ja, der Flügel, den sich Friedrich Wieck damals für seine Tochter — als den besten, den Leipzig damals aufzuweisen hatte (Streicher-Stein, Wien) — lieh, ist bis 1912 hoch und heilig in Leipzig

aufbewahrt worden in den Familien Focke und Liebeskind, bis er als Geschenk des verstorbenen Tonkünstlers Joseph Liebeskind in den Besitz des Schumannmuseums überging, wo er mit Robert Schumanns Schreibtisch, Bücherschrank, Stehpult usw. usw. (vgl. unser Bild im Septemberheft) eine Zierde des sog. Gedenkzimmers bildet. Auf ihm spielte z. B. voriges Jahr in Frankfurt a. M., wo das Schumannzimmer in der Ausstellung viel beachtet wurde, der französische Kultusminister Herriot, um R. Schumann seine Huldigung darzubringen.

Clara Wieck begann ihre Konzerttätigkeit mit dem Vortrag einer Kalkbrennerschen Komposition (Variationen über einen Marsch aus „Moses"). Doch hören wir sie selbst darüber in ihrem Tagebuche. Dort lautet der betreffende Eintrag: „Den 20. Oktober spielte ich zum Ersten Male öffentlich im Gewandhause in dem Concert der Dem. Perthaler aus Gratz. Es wurden in diesem Concert nach dem Arrangement meines Vaters lauter neue Stücke gegeben, sodaß Caroline Perthaler das Emoll-Concert von Kalkbrenner und Pixis Variationen op. 36 spielte; Henriette Grabau 2 Schottische Lieder und die „Forelle" von F. Schubert, begleitet von Emilie Reichold, sang. Ich spielte Kalkbrenners Variationen à 4 mo, op. 94. über den jetzt beliebten Marsch aus „Moses": „Macht mir" mit Emilie Reichold und zwar die rechte Partie. Es ging sehr gut und ich habe nicht gefehlt, fand auch vielen Beifall. Der Tag ist mir auch deßwegen merkwürdig, weil ich von Herrn Oberamtmann Barthels aus Eisleben, welcher diesen Tag einen Flügel von Wacke und eine Physharmonika von meinem Vater kaufte, dem ich 2 Stunden vor der Aufführung unter Gegenwart der Madame Barth dieselben Variationen mit meinem Vater vorspielte, 2 Louisdor zum Present bekam ... Übrigens spielten wir auf dem für mich von Andreas Stein gebauten Flügel von 6 Octaven, in Kirschholz."

Emilie Reichold aus Chemnitz war eine sehr begabte Schülerin Friedrich Wiecks, die übrigens schon mehrere Male im Gewandhaus hatte spielen dürfen. Clara Wieck war damals 9 Jahre alt (geb. 13. Sept. 1819). M. Kreisig.

Der Madrigalkreis Leipziger Studenten

lenkte durch seine Geistliche Abendmusik erneut und verstärkt die Teilnahme auf sich. Es ist ja geradezu etwas Ideales, was sich in diesen Studenten und Studentinnen verkörpert und läßt zurückdenken in jene Zeiten, in denen die Studenten als eine führende Macht im deutschen Musikleben zu betrachten waren: Und sie können es heute, in ihrer Art wenigstens, wiederum, wenn in der Weise vorgegangen wird, wie es uns hier entgegentritt. Das ist außer der Liebe das innere Verständnis, das der alten Gesangmusik von diesen Kreisen gebildeter Menschen entgegengebracht wird und das sich nicht wenig von dem unterscheidet, was in den üblichen Gesangvereinen, und zwar auch akademischen, anzutreffen ist. Woher rührt dies, gerade auch Vereinen letzterer Art gegenüber? Daß hier gebildete Menschen vor Aufgaben gestellt werden, die zu lösen der Schweiß der Edlen wert ist, sodaß also die seelischen und geistigen Kräfte — von den musikalischen zu schweigen — in ganz anderem Maße angefordert und angespannt werden, als wie es selbst bei bester Liedertafelliteratur — das Wort ganz ohne Nebengedanken gebraucht — der Fall ist. Sich mit den Tonsetzern des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem mit Schütz, beschäftigen, heißt, sich mit den ersten Köpfen der damaligen Musik auseinandersetzen, zudem mit einer Musik, die in dem innersten Wesen dieser Zeit verankert war. War diese kulturell auch eine andere, das tiefere Auge entdeckt und sieht die inneren menschlichen Beziehungen zu unserer Zeit deutlich und anerkennt zum mindesten keine grundsätzlichen Unterschiede dort, wo auch heute noch ein, sagen wir kurz so, metaphysisches Bedürfnis herrscht. Es kommt hier auch für die Zukunft einzig darauf an, ob der Geist des Materialismus, und zwar eines platten, weiterhin den Sieg davonträgt.

Gesungen wird aber nicht nur geistig vortrefflich, sondern auch rein gesanglich; es muß sich tatsächlich auch um Solosänger handeln. Den Tenören und Bässen gibt dies ein nicht geringes Übergewicht z. B. den „Thomanern" gegenüber, vor denen sie aber auch die ungemeine Natürlichkeit, die Abwesenheit eines virtuos überfeinerten Vortrags und dementsprechenden Tongebung voraus haben. Ist doch der gegenwärtige Thomanerchor noch ein Ausfluß des 19. Jahrhunderts,

während bei den Madrigalstudenten die Singfreunde der neuen Singbewegung zum Ausdruck kommt. Die Folge war vor allem Schütz gewidmet, klugerweise wurde vorher aber mit etwas 16. Jahrhundert begonnen, und gleich mit dem ersten Schützschen Chor: Die mit Tränen säen, gelangte man in die wahrhaft „neue" Welt dieses herrlichen Mannes. Man wurde auch tatsächlich nicht müde, denn wie dieser Mann in seiner großartigen geistigen Phantasie das Wort behandelt, steht denn schließlich doch auf einem besonderen Blatt der deutschen Musik. Dieser Chor möge uns denn auch, da er auch über die geeigneten Solisten verfügt, recht bald die Exequien des Meisters in einer Sonderveranstaltung, nämlich nichts weiter als diese, mit vielleicht etwas Orgelmusik aus dem 17. Jahrhundert, zum Vortrag bringen. Zum Schluß hörte man ein sehr schönes, unbekanntes (?) und in der Gesamtausgabe nicht enthaltenes Abendlied: Nun will sich scheiden Nacht und Tag. Die Bezeichnung Abendlied ist für Schütz etwas verdächtig, auch die Melodielinien sind etwas weicher als sonst bei diesem Meister. Ein ungenannter Orgelspieler trug Bach und Lübeck mit dem bezeichnenden Ergebnis vor, daß er Beziehungen wohl zu letzterem, aber nicht zu Bach hatte. So ist's aber bereits heute: Bach beginnt problematisch zu werden, in zehn Jahren wird er es wohl so sein wie heute Beethoven. Darüber einmal ausführlicher.

Nach der Wirkung des Artikels: Musikkritik und Charakter

sind wir so oft gefragt worden, daß wir denn doch Rede stehen wollen. In Leipziger Kreisen erregte er ungemeines Aufsehen, das auch heute, mehr als drei Wochen nach Erscheinen des Aufsatzes, noch kaum nachläßt. Fortwährend werden wir nämlich gefragt: Hat er geantwortet, unser Freund nämlich? Tut er dies nicht, versucht er nicht wenigstens eine Rechtfertigung, so ist er ja wirklich ein — diesen etwa geäußerten Ausdruck unterdrücken wir im Hinblick darauf, dem Gericht keine unnötige Arbeit zu machen. Also, Dr. Aber mitsamt seiner Zeitung ohne Furcht und Tadel verhielt sich bis dahin mäuschenstill, und wie fix ist er sonst in diesen Dingen! Nun glaube man aber keineswegs, daß der Artikel in Leipziger Gesellschaftskreisen wirklich reinigend, d. h. abschüttelnd gewirkt habe, wofür wir die Gründe einen Herrn dieser Gesellschaft entwickeln lassen wollen, der zu uns sagte: Wissen Sie, die hiesigen Gesellschaftskreise, in denen sich Hr. Aber wie kaum ein zweiter Nichtleipziger heimisch zu machen verstand, fühlen sich durch den Aufsatz mitkompromittiert, schämen sich aber natürlich, dies einzugestehen. Was tun? Als das Gescheiteste und dem hiesigen Charakter Entsprechendste sieht man an, die Angelegenheit, so viel über sie auch gesprochen wird, als nicht so wichtig anzusehen und möglichst bald Gras über sie wachsen zu lassen. Schweigt sich dieses Mal Hr. Aber auch der Öffentlichkeit gegenüber aus, so ist er gesellschaftlich um so rühriger, und ich kann Ihnen sagen, er versteht's. Es muß hier schon zum Äußersten kommen, bis man die eigentlich selbstverständlichen Konsequenzen zieht. Mich interessiert denn auch vor allem, was Sie weiterhin zu tun gedenken! — Nun, sagte ich das werden Sie bald genug erfahren. Vorläufig bin ich u. a. daran, eine Scheidung der Geister unter den hiesigen Musikern herbeizuführen, und ich könnte ihnen bereits mit Ergebnissen aufwarten. Halten Sie es z. B. in jeder anderen Stadt für möglich, daß der Vorstand der Ortsgruppe des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer einen Mann, mit dem sich bald genug die Staatsanwaltschaft wegen unberechtigter Führung von Titeln beschäftigen dürfte, zu einem öffentlichen Vortrag einladet und mir mitteilt, das Ganze sei eine persönliche Angelegenheit zwischen mir und dem Betreffenden? Da staunen auch Sie! Die Sache gipfelt dabei in einem geradezu grotesken Witz, wie er sich z. Z. doch wohl nur in Leipzig ereignen kann. Unser Freund soll nämlich ausgerechnet über das Thema: Musik und Presse sprechen. Nun lachen Sie geradezu unbändig, ganz unleipzigerisch, vielleicht denken Sie daran, daß der Vortragende u. a. auch auseinandersetzen wird, wie man neue Gustav-Adolf-Vereine ins Leben ruft! Aber Spaß beiseite, Sie sehen vor allem, wie tief sich heute manche deutsche Musiker erniedrigen können, wenn sie winselnd um eine gute Presse besorgt sind. Und das ist ein Thema, das z. Z. wichtiger als alles Gerede um neue Musik ist! Glauben Sie nicht auch? Also, auf Wiedersehen!

Klingende Wellen

Das erste Ereignis der beginnenden Berliner Musiksaison bezog sich auf das Gebiet der mechanischen Musik. Prof. von Djounkovski führte „zum ersten Male in der Welt“ sein Radioelektrisches Musikinstrument „Vibrophon“ vor, dessen „klingende Wellen“ wieder einmal Anspruch darauf erheben, als die „Musik der Zukunft“ zu gelten. Die Tonerzeugung erfolgt wie bei den „Ätherwellen“ des Prof. Theremin, die vor Jahresfrist Aufsehen erregten, durch einfache Bewegungen der Hand innerhalb des magnetischen Feldes eines Niederfrequenz-Transformators. Wie bei Theremin verblüfft die äußere Art des Spielens in freier Luft. Jedoch das Ohr vermag sich nicht mit derselben Leichtigkeit wie das Auge über die Mängel der solchermaßen hervorgerufenen Töne hinwegzusetzen, die einzig und allein auf das „Vibrato“ angewiesen sind, um eine gewisse Beseeltheit vortäuschen zu können. Die künstlich veränderte Klangfarbe, die den Eindruck menschlicher Stimmen, Streich- oder Blasinstrumente erwecken soll, entbehrt jeder Charakteristik, die wir vom Konzertsaal her gewohnt sind. Der Ton bleibt trotz des Vibrato unedel, verschlechtert sich merklich in der Tiefe und vermag in keiner Weise mit unseren bisherigen Instrumenten in ernsthaften künstlerischen Wettbewerb zu treten. Somit bleibt der Eindruck eines noch verfrühten Laboratoriumversuches zurück, dessen Ergebnis in keinem Verhältnis zu dem überreichen Aufwand an Reklame stand.

Dr. Fritz Stege.

Eine sehr fatale Don-Juan-Aufführung

kann man gegenwärtig in Leipzig unter Brecher hören. Das Böseste ist die innere Leblosigkeit, das Ausgemergelte, mit der hier ein Mann, der an und für sich jede Note dieses Meisterwerks kennt, musiziert, so daß z. B. die große Geisterszene in einer Weise langweilt, wie man es nicht für möglich halten sollte, und die meist gestrichene Schlußszene, obwohl es auch ihr am Leben fehlte, fast wie Befreiung von Langeweile wirkte. Fatal sind eine ganze Anzahl fast unmöglich langsamer Tempi, die den Sängern den richtigen Vortrag unmöglich machen, fatal weiterhin die Spielleitung, die mit Neuerungen aufwartet, die denn doch eigentlich kaum vor der Kritik Unmündiger bestehen können. Hält man es z. B. für möglich, daß Leporello die Registerarie — musikalisch derart glanz- und temperamentlos gegeben, daß sie wirkungslos verpuffte, was auch eine Kunstleistung bedeutet! — für sich allein singt, da Elvira bald das Weite gesucht hat? Ein Witz, aber ein sehr schlechter, ist das erste Finale mit den drei Orchestern! Die zwei Nebenorchester sind unsicht- und vor allem fast unhörbar, so daß viele Zuhörer sie überhaupt nicht gehört haben, und auch das Menuett wird hinter der Bühne gespielt. Der Anblick der drei Masken ist ein unfreiwillig komischer Anblick für Götter, Don Juans siegreicher Rückzug das reine Knabenvergnügen. Von fast groteskem Unverstand zeugt die erste Szene bei fast tagheller Mondnacht. Don Juan trägt eine Augenmaske, vermutlich deshalb, weil man sich unkenntlich — Don Juan kommt ja als Don Ottavio — zu seiner Geliebten begibt. Dieser maskierte Don Juan hat nun beide Arme frei, ist aber trotzdem zu schwach, Donna Anna von sich zu schütteln! Dieser Schwächling! Bekanntlich vermag dies Don Juan deshalb nicht ohne weiteres, weil er mit der einen Hand den Mantel vor sein Gesicht hält, um von Donna Anna nicht erkannt zu werden. Wie gesagt, was man in dieser Aufführung sah und hörte, war zu einem größeren Teil ungeistiger Dilettantismus, und wir werden uns hüten, wieder einmal der Aufführung eines klassischen Meisterwerks beizuwohnen, zumal unter den Solokräften, die hinten und vorn an der Entfaltung ihrer Kräfte gehindert sind und es nötig hätten, tüchtig angeleitet zu werden, nichts wirklich Bedeutsames hervorragt. Welcher Rückgang in den Leistungen innerhalb der letzten zwanzig Jahre! Und da wundert man sich, wenn die Leute am Theater keine Freude mehr haben! Der Niedergang der ganzen Theaterkultur trägt die Hauptschuld am heutigen Theaterelend.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Rich. Greß: Requiem für 4 Solost., gem. Chor u. Orchester (Hengelo i. Holland, unter Kurt Stierlin).
Otto Hollstein: Streichquartett in C-Dur (Striegler-Vereinigung Dresden).
Peter Cornelius: „Stabat mater" für Soli, Chor u. Orchester (Salzburger Dom, unter Josef Messner). Das 1848 entstandene Werk galt bisher als verschollen, wurde aber im vorigen Jahre von Max Hasse, dem bekannten Cornelius-Biographen, aufgefunden.
Lothar Windsperger: Konzert für Violine u. Klavier, Klavierwerke (Duisburg, Kompositionsabend d. Komponisten), Orchesterwerk (ebenda, unter Dr. Paul Strüver).
Paul Strüver: Zwei Szenen aus der Oper „Dianas Hochzeit" (ebenda).
K. H. David: „Die Trommel des Ziska", Ballade für Männerchor und Orchester (Basler Liedertafel unter H. Münch).
Erich Rust: Klavierkonzert (Stettin, Sinfonie-Konzerte unter MD. Wiemann).
Gustav Grossmann: Vier Lieder mit Orchesterbegl. (ebenda).
Robert Wiemann: „Am Meer", sinfon. Fantasie für Orchester mit Schlußchor (ebenda).
Franz Schmidt: III. Sinfonie (Wien, unter Schalk). Ein preisgekröntes Werk des Internat. Schubert-Wettbewerbs.
Czeslav Marek: Sinfonia brevis (Zürich, unter Andreae). Desgleichen.
Szymanowski: „Stabat mater" (Warschau, unter Gregor Fitelberg).
Wilhelm Grosz: Klavierkonzert (Amsterdam).
Lopatnikoff: Sinfonie (Karlsruhe).
A. Tansmann: Sinfon. Suite aus der Oper „Die kurdische Nacht" (Amerika und Holland, unter Mengelberg).
Schönberg: Variationenwerk für Orchester (Berlin, unter Furtwängler).
R. Kattnigg: 2. Sinfonie (Bochum, GMD. Reichwein).
H. Kaminski: Quintett für Streichorchester (Kiel, GMD. Stein).
Kurt Thomas: Orchester-Serenade (ebenda).
Hans Gal: op. 30 Sinfonietta für Orchester (Düsseldorf 12. 12. 28).
Paul Graener: op. 83 Wilhelm-Rabe-Lieder (Köln, 3. 10. 28).
Paul Kletzki: op. 19 Violinkonzert (Köln, 29. 10. 28)
Erwin Lendvai: op. 52 Greif-Zyklus für Männerchor (Koblenz, 9. 12. 28).
Albeniz-Arbós: „Triana" für Orchester (Baden-Baden, Sinfoniekonzerte d. Städt. Orchesters).
Herm. Grabner: „Hymnus an den Wind", Kammerkantate für Soli, Kammerchor u. Kammerorchester (Königsberg, unter Scherchen im Ostmarken-Rundfunk).
Wolfgang Fortner: Messe für 8st. Chor a cappella (Elberfeld).
Miklós Rózsa: Konzert für Violine u. Orchester (Leipzig, Philharm. Konzerte).
F. M. Anton: Violinkonzert (Bonn).
Hugo Lorenz: Präludium und Fuge für Orchester (ebenda).
Hans Wedig: „Der Ruf des Zarathustra", Kantate für Chor u. Orchester (ebenda). Orchestersuite op. 3 (Aachen, Peter Raabe).
Strawinsky: „Les Noces" (szen. Urauff. in Deutschland, Königsberg).
Ernst Klussmann: Sinfonie C-Moll (Aachen, Peter Raabe).
Jan van Gilse: „Prologus brevis" für Orchester (Köln, GMD. Abenroth).
Artur Benjamin: Concertino für Kl. u. Orchester (Düsseldorf, Clara Herstatt unter GMD. Weisbach).
A. Noelte: Suite für Streichorchester (Gera, deutsche Urauff.).
C. von Franckenstein: „Tanzvariatonien" für Orchester (Liverpool).
Hindemith: Konzert für Cembalo und Orchester (Leipzig, Philharm. Konzerte).
Bartok: Drittes Streichquartett (Wiener Streichquartett).
W. von Baußnern: „Hafis", sinfon. Kantate in zwei Teilen nach Dichtungen aus dem Westöstl. Divan von Goethe für gem. Chor, Soli u. Orchester (Frankfurt a. M., Singakademie u. Lehrergesangverein unter Fritz Gambke).

Bühnenwerke:

„Der Fächer", Oper von Ernst Kunz (Züricher Stadttheater).
„Moschopulos" u. „Der nackte König", zwei musikal. Einakter von Wagner-Regeny (Gera).
„Don Diego", heitere Oper von Scholz (Braunschweig).
„Mahagonny" von Kurt Weill, Text von Brecht, umgearbeitet zu einem abendfüllenden Werk (ebenda).
„Was ihr wollt", Oper von Rosenberg (Aachen).
„Weh dem, der lügt" von B. Lißmann (Koburg).
„Pfingst-Symphonie" von Spolianski (Gera).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Paul Graener: „Comedietta" für Orchester (Plauen, Rich. Wagner-Verein).
Otto Siegl: Matth. Claudius-Gesänge op. 60 (Otto Laugs mit dem Westdeutschen Kammerchor in Hagen).
Carl Schroeder: „Geheimnisvoller See", Stimmungsbild für Orchester (Sonderhausen, 7. Lohkonzert unter Prof. Corbach).
L. Janacek: „Bachische Tänze" für Orchester (deutsche Urauff. in Mainz). Orchestersuite op. 3, 2. nachgel. Streichquartett (Brünn, s. S. 658).
Heinrich Zöllner: Streichquartett in D-Moll (Oberbadisches Streichquartett).
Kurt Atterberg: 6. Sinfonie (Köln, unter GMD. Abendroth). Es handelt sich um das mit 10000 $ preisgekrönte Werk des Intern. Schubert-Wettbewerbs.
W. von Baußnern: Sonate in A für Orgel (Hermannstadt, Prof. Fr. X. Dreßler im Rahmen eines vom Deutschen Kulturamt in Rumänien veranstalteten

Orgelkonzerts mit Orchester unter Leitung von MD. A. Nowak). Im gleichen Konzert brachte Prof. Dreßler K. Hoyers „Introduction u. Chaconne" zur rumänischen Erstauff. Ein anderer Orgelabend war Choralwerken von Prätorius, J. Walther, Buxtehude, Bach, Brahms, Raasted, Reger und Baußnern gewidmet.

Bühnenwerke:

„Debora u. Jael" von Pizzetti (deutsche Urauff. in Hamburg, s. S. 649).

„Sly", Oper von Wolff-Ferrari (deutsche Urauff. in Dresden).

„Pantea", Ballett von Malipiero (Karlsruhe, deutsche Urauff.).

„Ronde vorbei" von Renzo Bossi (deutsche Urauff. in Bremen, s. S. 649).

„Die Brüder Karamasoff" von O. Jeremiaš (Prag, s. S. 670).

„Hassan", Oper von Schmidt-Isserstedt (Barmen-Elberfeld u. M.-Gladbach).

„Die Ministerin" Operette von O. R. Frank Musik von O. R. Frank und W. Gößling. (Mannheim. — Text mittelmäßig. Die reichen Möglichkeiten, die das Thema: „Die Frau in der Politik" bietet, wurden von dem Textdichter nicht ausgenützt. Die Musik: melodiös, geschickte Instrumentierung, doch viel Althergebrachtes; es fehlt das Zündende, die Schlagkraft. Da die Komponisten Einheimische sind, großer Lokalerfolg.) St.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Soweit wir diesen Winter von einem Hausdirigenten des Gewandhauses reden können, wird es Bruno Walter sein, der zehn von den zwanzig Konzerten leiten wird. Natürlich ist dies, so Leipzig nicht zum musikalischen Vorort Berlins heruntersinken soll, eine nur vorübergehende Lösung, und hoffentlich kommt es noch diesen Winter zu einer wirklichen, bei Leipzigs sehr geschwächter musikalischer Gesundheit kein Leichtes. Das erste Konzert sah Walter vor allem als Beethovendirigenten (Eroica). Seiner Verehrung für Beethoven hat der Künstler letztes Jahr in einem der wärmsten Aufsätze, die uns in diesem traurigen Festjahr zu Gesicht gekommen, Ausdruck gegeben. An Wärme fehlte es auch seinem Eroica-Vortrag nicht, aber doch an jener konzentrierten Überzeugungskraft, die dieses Werk unbedingt verlangt. Nun, man ist nicht jeden Tag in gleich guter Verfassung, und wir werden unter Walter, der das Konzert mit der Faustouvertüre glänzend einleitete, auch große Abende erleben. Zu seinem 25jährigen Konzertmeisterjubiläum spielte Wollgandt das Brahmssche Violinkonzert nach Überwindung einer anfänglichen kleinen Unruhe in voller Reife, Schönheit und Wärme, eine Leistung für einen vielbeschäftigten, langjährigen Konzertmeister, die nicht leicht überschätzt werden kann. Das zweite Konzert sah den für Leipzig neuen Clemens Kraus am Dirigentenpult. Der Eindruck war zunächst ganz und gar nicht gut, eine nachlässig-affektierte Zeichengebung ließ auch nicht einen der zahlreichen Bläsereinsätze der Sommernachtstraum-Ouvertüre pünktlich zustandekommen, weiterhin von dem Schwung einiger Melodien kaum etwas ahnen; man hatte ohne weiteres das Gefühl innerer Abgelebtheit. Es müßte tatsächlich so weit kommen, daß Zuhörer mitten in einem derartigen Vortrag in den Saal rufen: Dirigent abtreten! Orchester allein spielen! Gottlob, daß wir nun endlich einmal aus Erfahrung wissen, was ein ehrgeiziges Orchester von sich aus leisten kann. Besser war die Begleitung von Mozarts C-Dur-Klavierkonzert (K. V. 457), die österreichische Grazie nicht vermissen ließ, und in Bruckners dritter Sinfonie fühlte man endlich einen Dirigenten von einigem Kaliber, wenn man auch tatsächlich nicht daran denken darf, wie gerade auch diese Sinfonie unter Nikisch erklang. Bei Kraus, der kein Kopf ist, wird man oft sehr unangenehm an die Schwächen Bruckners erinnert, es fällt doch gar manches in den Ecksätzen auseinander. Das weitaus beste war das echt österreichisch-volkstümlich gegebene Scherzo. Kraus wollen wir nach dieser Probe also hübsch den Frankfurtern lassen. Das Mozartsche Wunderkonzert spielte Gieseking. Er hat von Mozart ungefähr so viel erfaßt wie unsere Modernen, die Mozart wegen seiner „maschinell eingestellten" Kunst auf den Schild erheben. Das ergibt im Figurenwerk eine fast verzweifelte Ähnlichkeit mit Czerny, während die Kantilene dünn und beinahe platt wirkt. Bezeichnend, daß die eigentlichen Fähigkeiten des Pianisten erst so recht bei den Kadenzen von Busoni erwachten. Wie arm, seelendürr sind wir doch geworden, wie bescheiden die heutigen Hörer, die sich selbst an derartigen Leistungen begeistern. Daß Gieseking von den notwendigen kleinen Ergänzungen, die Mozarts Klavierkonzerte verlangen, nichts weiß, zeigt, daß wir auch in dieser Beziehung zurückgekommen sind.

Von den Solistenabenden sei zunächst der glänzend verlaufene Violinabend H. Marteaus erwähnt, eine Überraschung insofern, als der berühmte Geiger nun wieder beinahe auf der früheren Höhe steht. Von Wichtigkeit war besonders sein Vortrag von Bachs D-Moll-Partita, dem der französische Einschlag in Marteaus Technik ausgezeichnet zustatten kommt. Eminent waren die eigenen, geistvollen Kapricen und Sarasates Carmen-Fantasie, vielleicht das schwierigste Stück der virtuosen Violinliteratur. — Das musikalisch außerordentlich gut fundierte Zilcher-Trio (Zilcher, Schiering, Cahnbley) spielte, allerdings etwas zu deutsch,

Ravels A-Moll-Trio, zwei Sätze aus Zilchers Trio E-Moll op. 56, von denen vor allem die Variationen über ein walisisches Volkslied geradezu herrliche Musik bieten, und zum Schluß Beethovens Wunderwerk op. 97, davon den langsamen Satz mit einer derart herrlichen Versenkung in diese Mysterien, daß man wirklich eine höhere Welt empfand. Hier ging, was nicht immer der Fall war, alles in reinsten Klang über, das Metaphysikum übte seine mild-verklärende Macht aus. A. H.

Es war kein übler Gedanke, Beethovens Neunte auch einmal an den Anfang der Philharmon. Konzerte zu stellen, entgegen der sonstigen Gepflogenheit, mit ihr die Konzertzeit zu beschließen. Sowohl Zuhörende wie Mitwirkende stehen diesem Werk viel frischer gegenüber. Die Aufführung unter Heinr. Laber war die beste, die wir je unter ihm hörten, wozu übrigens ein gutes Teil das Orchester beitrug, dessen auffallend diszipliniertes Spiel man wohl auch auf Konto des dirigentenlosen Musizierens setzen darf. Kurz, das Ganze war sehr erfreulich, im besonderen das energisch zusammengefaßte Scherzo. Das Vokalquartett: Ch. Schrader, M. Krämer-Bergau E. Neubert und A. Kase paßte gut zusammen, auch die Chöre waren auf der Höhe, nur gelegentlich etwas schwach. — Von Pianisten hörten wir Flora Mora mit aufregender Unsicherheit bei fürchterlicher Pedalanwendung Mozart und Schumann spielen, ferner den sich bei Staegemanns Liederabend bewährten Wolfram Zeller, der aber diesmal mit kalter Geschäftigkeit Beethoven (Sonate G-Dur op. 79) und Schubert (Letzte Walzer op. 127) über den Haufen spielte. Wo blieb die Grazie, und wo die kokette Anmut in Debussys „Suite bergamasque"? — Eine Sensation für ein mehr Bar- als Konzerte-besuchendes Publikum bildete ein Jazz-Konzert auf 4 Flügeln, ausgeführt von den „Pianist-Equilibristen" Gelbtrunk, Mittmann, Zakin, Pomeranc. Ein mit pianistischem Raffinement aufgeputzter Jazz mit zündenden Rhythmen, platten, ordinären oder sentimentalgrotesken Melodien (Mandolinen-Imitation) eigenen und amerikanischen Fabrikats (letzteres bedeutend besser), zum Anfang aber, zum Beweis, daß man auch anders kann, 8-händige Bearbeitungen (nach Rameau, Liszt, Strawinsky, Prokofieff) die recht nach modernem Kannibalismus rochen, voilà tout! Kunst? Nein, aber Sport. Sportlich muß die Welt zugrunde gehen! Nun, die Herren dürften auf ihrem Gebiet eine Rekordleistung vollbracht haben. Denn es sind raffinierte Techniker. — Nun aber noch ein künstlerisches Ereignis: ein Schubertabend des Dresdner Dahmen-Quartetts. Welche Welt idealster Schönheit enthüllte sich da! Einzigartig, wie die Künstler z. B. das Quartett „Der Tod und das Mädchen" gaben. Das Dahmen-Quartett, dessen Eigenart auf der adeligen Schönheit und Ausgeglichenheit des Tones beruht, dürfte heute zu den besten Streichquartetten Deutschlands zählen. Wilh. Weismann.

Waldemar Staegemann sang nordische, französische, englische, italienische und deutsche Volkslieder, größtenteils in der Ursprache. Die vorbildlich klare Textaussprache des Sängers, seine gediegen geschulte, nur in der Höhe bisweilen etwas spröde Stimme, sein prachtvoller und grundmusikalischer Vortrag, der öfters vorteilhaft durch sparsame Mimik unterstrichen wurde, gestalteten den Abend sehr anregend, so daß man gern bis zum Schluß lauschte. Ein Sonderlob verdient der jugendliche Wolfram Zeller, dessen zurückhaltende und jeder Stimmung folgende Begleitung den Erfolg des Konzertes mitbestimmte. —dt.

DRESDEN. Vom Beginne der Spielzeit der Oper ist von besonderen „Taten" noch nicht zu berichten. Sie setzte insofern sogar mit ziemlich mattem Pulsschlag ein, als Busch gleich wieder einen neuen Erholungsurlaub antreten mußte. Was begreiflicherweise Besorgnisse um seinen Gesundheitszustand wachrief. Sie waren erfreulicherweise unbegründet, und wird er also die Uraufführung der neuen Oper „Sly" von Wolf-Ferrari bestimmt leiten. Inzwischen bot uns Kutzschbach in der Erstaufführung für Dresden Puccinis Manon. Schuch, der berufenste Puccini-Dirigent, den man sich denken konnte, hatte, als er seiner Zeit vor der Wahl zwischen dem Werke und der Manon Massenets stand, sich für die letztere entschieden. Das war im J. 1903, d. h. nach der Dresdner Erstaufführung der Tosca, die er als erstes Werk Puccinis den Dresdnern bekannt gegeben hatte. Wenn man die Manon jetzt wählte, so mag es angesichts der Produktionsarmut der Zeit erklärlich erscheinen. Aber an unserer Oper sind gegenwärtig die Voraussetzungen für die Erfolge solcher Wiederbelebungsversuche nicht besonders günstig, da wir kein festgefügtes Ensemble und in ihm keine geeigneten Kräfte mehr besitzen, speziell nicht für solche Opern spezifisch romanischen und mondänen (um nicht zu sagen demimondänen) Charakters, in denen Darstellung und Gesang aufs engste zusammengehen müssen. Ansonsten würde ja Puccinis Frühwerk gewiß noch ansprechen können. Daß dieser Komponist kein Dramatiker großen Formats war, weiß man, aber ebenso auch, daß er in dem begrenzteren Rahmen der „Bilder"-Oper seinen Mann stellte; und in der Manon lebt zwar in den entscheidenden Liebeszenen noch nicht jene die Hörer fast berauschende Erotik wie in seinen anderen Meisteropern, aber in der Stimmungsmalerei und der Umweltschilderung offenbart er doch schon seinen starken und zielsicheren Theaterinstinkt. O. Schmid.

Im ersten Sinfonie-Konzert der Staatskapelle im Opernhaus brachte Busch als erste Neuheit der Konzertzeit das neueste Werk seines Bruders Adolf Busch zur Erstaufführung, eine Sinfonie in E-Moll. Nur einmal hatte er sie bei seinem Aufenthalt in New-York schon ausgeprobt. Das Werk zeigte durchaus dieselbe Physiognomie wie die übrigen Werke, die man von dem ausgezeichneten Geiger bisher kennenlernte, d. h. die eines gediegenen Musikers, der sich an vortrefflichen Vorbildern (Brahms, Bruckner, Reger) heranbildete und durchaus nicht ohne inneren Drang sich selbstschöpferisch betätigte. Von den vier Sätzen sprachen am unmittelbarsten und inspiriertesten die beiden mittleren an, während die Außensätze minder ursprünglich wirkten, der letzte aber durch reiche Kontrapunktik fesselte. Der anwesende Komponist konnte sich von der sympatischen Aufnahme seiner Werkes überzeugen. O. Schmid.

BREMEN. Renzo Bossi: „Ronde vorbei", lyrisches Drama in einem Akte. Deutsche Uraufführung.

Eine klare, einfache Handlung in geschickter dramatischer Steigerung gibt dem Theater, was des Theaters ist. Die Musik klingt, eine Melodie löst die andere ab, bringt Spannungen und Lösungen; ohne die Singstimmen zu überwuchern, steigert sie sich zu kräftigen Akzenten. Zwei glänzende Rollen mit prächtig gespannten Melodiebogen für die Sänger. Nichts breitgetreten, alles mit Sicherheit konzentriert. Kein Wunder, daß das Werk einen vollen Erfolg hatte. Daß Puccini dem Meister Bossi hie und da über die Schulter geschaut hat, soll nicht zum Vorwurf erhoben werden. Die Aufführung war sehr gut.

Tags zuvor ließ sich Bossi persönlich in einem Vortrage über die neue italienische Musik vernehmen. Hier sein musikalisches Glaubensbekenntnis für sein Opernschaffen: „Der Drang nach einer größeren Freiheit des Ausdrucks hat mich veranlaßt, die organische Einheit der ganzen Komposition durch eine spontane Ableitung (derivacione spontanea!) eines Gedankens aus dem anderen zu erreichen, anstatt durch die nunmehr überlebten und konventionellen melodischen und rhythmischen Leitmotive und die thematische Wiederkehr in der Verfertigung des nusikalischen Gespräches, die ich gründlich abgeschafft habe (che ho senz' altro aboliti!). —" Dem Vortrage folgte Bossis (in Paris preisgekröntes) Quartett in A. Das Werk hat opernhaften Einschlag, der eigentliche Quartettstil ist ihm fremd. 3 Klavierstücke: „Lebende Hampelmänner" waren eine Niete. Der Theaterkapellmeister Fritz Fall benutzte die Gelegenheit dieses Kammerkonzertes, um sich mit einer Rhapsodie für Streichquartett und 2 Klavierstücken zu Worte kommen zu lassen. Diese Uraufführungen erbrachten den Beweis einer nicht alltäglichen Begabung und zeigten intensiven Gestaltungswillen. Der Oper Bossis folgte, als Erstaufführung für Bremen, Weills „Der Zar läßt sich photographieren". Mein Urteil deckt sich mit dem in dieser Zeitschrift (anläßlich der Aufführung in Leipzig) ausgesprochenen. Bleibt nur zu sagen, daß die Darstellung dieser Groteske ganz vortrefflich war; auf die Musik kann man dankend verzichten.

Dr. Kratzi.

HAGEN. Über die Oper ist im verflossenen Konzertwinter nicht besonders viel zu sagen. Sie stand nicht auf der Höhe des Schauspieles. Eine glänzende Aufführung waren die Meistersinger mit Fritz Wolff als Stolzing. Unten, im vergrößerten Orchesterraum, herrscht unter der musikalischen Stabführung GMD. Richter dramatisches Leben und entschädigte für manches, was sonst nicht den Beifall der Kritik finden konnte. An neueren Werken standen zur Debatte „Die Prinzessin auf der Erbse" (von der Regie marionettenhaft aufgezogen. Frau Bergmann-Hörn in der Titelrolle sehr gut) von Toch, „Hin und zurück„ von Hindemith und „Der Zar läßt sich photographieren" von Weill. Das letzte ist eine banale Filmkopie, aber keine Oper, dabei ist in der Musik, die ebenso glänzend dazu paßt, Weills musikalische Begabung nicht zu verkennen. Am besten war noch die Schallplatte auf der Bühne. Offenbach mußte es sich gefallen lassen, daß er, der selbst karikiert, hier mit seinem Orpheus zur Karikatur wurde (Radio im Himmel, Schallplatte in der Hölle, Merkur landet im Raketenwagen im Olymp usw. . H. Gärtner.

HAMBURG. Deutsche Uraufführung. „Debora und Jael" von Ildebrando Pizzetti. Zum erstenmal findet Pizzetti, der in seiner Heimat bereits ehrenvoll anerkannte Musikdramatiker, den Weg nach Deutschland. Neidlos muß man den Italienern zugestehen, daß sie an der Entwicklung des modernen Musikdramas heute besonders glücklich beteiligt sind. Auch Pizzetti verfügt über eine ganze Reihe dafür ins Gewicht fallender Vorzüge, wobei man in erster Linie an eine hohe Musikkultur, an einen glücklich geleiteten Geschmack, an weises Maßhalten in den Mitteln, an sicheres Charakterisierungsvermögen und an das auf italienischem Boden immer noch besonders gut gedeihende Musikempfinden zu denken hat, alles wesentliche und wertvolle Eigenschaften für ein ernsthaft zu wertendes Kunstwerk. Zum Inhalt wählte er sich die im Buch der Richter im biblischen Lapidarstil erzählte Geschichte von Debora, der Prophetin in Israel, die ihr Volk zum siegreichen Kampf gegen den Unterdrücker Sisera entflammt, den die schöne Verführerin Jael, nachdem sie den Flüchtigen in ihrer Hütte aufgenommen hat, rachsüchtig tötet. Die in

der Bibel völlig hemmungslos als göttliches Werkzeug handelnde Gestalt der Jael hat Pizzetti, der auch sein eigner Textdichter ist, zu einer völlig neu und tragisch aufgefaßten, vermenschlichten Heldin umgeschaffen. In ihren Verführungskünsten, durch die sie den König nach dem Willen der Prophetin aus seiner sicheren Stellung zum Kampf herauslocken soll, versagt sie, in der Begegnung mit dem heldischen Manne von Liebe überwältigt. Liebend nimmt sie dann den Geschlagenen in ihrer Hütte auf, um ihn zu verbergen, und tötet ihn im Schlaf aus der Barmherzigkeit ihrer großen Liebe, die ihn nicht lebend der Rache ihres Volkes ausgeliefert sehen kann. Auf ausgesprochene Gesanglichkeit wird in dem Werk, außer in einer juwelenhaft aufschimmernden Arie der Debora und einigen Zwiegesängen, durchweg Verzicht geleistet; aber diese Wahrung eines musikdramatischen Prinzips beweist noch keinen Mangel an Musikalität, für die andere Teile von vollendeter Formsicherheit, wie etwa ein Kampf-Zwischenspiel, ein charakteristischer Siegestanz der Israeliten und groß angelegte Chor-Massen-Szenen, genugsam Zeugnis ablegen. Alles in allem eine Oper, die manche großen und erfreulichen Eindrücke hinterläßt und die denn auch in einer begeisterten Herzlichkeit, mit der man den Komponisten im Kreise der Hauptdarsteller feierte, lebhaft anerkannt wurde. B. W.

WEIMAR. „Tyll." Eine Ulenspiegeloper von Mark Lothar (Urauff.). Es ist nicht der Tollkopf Till Eulenspiegel, der in der deutschen Sage lebt, mehr ähnelt er dem Peer Gynt, mehr ist er in das Problematische des Faust gezogen. Ob das — besonders bei direktem Vergleich mit dem Helden Ibsens und Goethes — immer von Vorteil ist, das lasse ich heute dahingestellt. Der Textdichter, Hugo F. Koenigsgarten, mag sich aber einmal Rechenschaft darüber geben, inwieweit man eine ausgesprochen vulgäre Gestalt, einzigartig in der kindlichen Ursprünglichkeit ihrer „Streiche", mit Problemen behängen darf. Was der junge Komponist aus dem Text machte, setzt in Erstaunen; er beherrscht wie selten einer unsrer „Neueren" die geheimen Beziehungen von Epos-Mimos-Melos und zeichnet in vornehmer, dabei leichtflüssiger Art. Seine musikalische Logik ist überzeugend, das eigenartig „Altdeutsche" in manchem seiner Klänge berührt sehr sympathisch. Er kennt allerdings keine Rücksicht auf „leicht oder schwer sangbar" und nur sattelfeste Künstler sind hier zu gebrauchen! Im ganzen war es ein glücklicher Griff unsrer Theaterleitung! Unter der sicheren Führung von Ernst Praetorius am Pult, geleitet von der feinsinnigen Gestaltungskunst eines Alexander Spring als Spielleiter inmitten der famosen Bilder von Alf Björn zogen die 5 Episoden vorüber, jede wirkte, ganz hervorragend die Schildbürgerszene! Es war eine Vorstellung „aus einem Guß".

Der Beifall des Hauses war gleich nach dem ersten Bilde so reich, daß man eine vorzügliche Aufnahme voraussehen konnte. E. A. Molnar.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Internationale Musikfest in Siena

Daß das heurige Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Siena abgehalten wurde, ist der Musikliebe des Grafen Chigi-Saracini zu danken, der seit Jahren hervorragende Künstler zu einer alljährlichen Serie von Konzerten in den Kammermusiksaal seines Palazzo verpflichtet. Ihm hatte die Musiktagung auch die hauptsächlichste finanzielle Grundlage zu verdanken. Sie war ausschließlich als Kammermusikfest gedacht. Für einige Orchester- und Chorkonzerte zeichnete die Gesellschaft selbst nicht verantwortlich; sie sollten als Beigaben zum Feste in erster Linie Italiens große musikalische Vergangenheit von Monteverdi und Palestrina ab bis auf Cimarosa und Rossini herauf vor Augen führen. Uns mutet es höchst seltsam an, daß eine Kirche den Saal nicht nur für das Konzert der auch im Auslande sehr bekannten Polifonica Romana des Monsignore Casimiri, sondern auch für die beiden Veranstaltungen des römischen Augusteumsorchesters unter Leitung Molinaris abgeben mußte, der auch so sinnenfreudige Stücke wie Cimarosas Ouvertüre „Die heimliche Ehe", Rossinis Semiramis-Ouvertüre und — als einziges modern-italienisches — ein Intermezzo aus Wolf-Ferraris Vier Grobianen unter schallendem Beifall der Zuhörer aufführte.

Die Ausbeute an moderner Kammermusik war merkwürdig schwach. Unter den, soweit zu sehen, uraufgeführten Werken hörte man nicht ein einziges starkes. Selbst manche gespielten Werke romanischer und angelsächsischer Abkunft kannte man auch in Deutschland schon längst: vor allem das einzige französische, Ravels glatte Violinsonate. Von diesen anderen Stücken — Cellosonaten von Alfano und Casella, Streichquartette von Tommasini und Bridge, einem Klavierquintett von Bloch, einem Konzert für Clavicembalo und fünf Soloinstrumente von de Falla — blieben die Werke von Tommasini und de Falla stärker im Gedächtnis haften; überdies war Casellas Werk das saloppeste und bloß routinierteste, was in den letzten Jahren bei modernen Musikfesten erklungen ist.

Die meisten Werke, die aus dem deutschen

Kulturkreise hervorgegangen waren, strebten wenigstens eine höhere geistige Haltung an. Höchste Konzentration bei stärkstem Impuls war — trotz harmonischer Schrullenhaftigkeit — in Heinz Tiessens schon bekanntem Klavier-Violin-Duo erreicht. Von Franz Osborn vorgetragen, gewann auch der zweite Teil von Hindemiths widerhaariger „Klaviermusik" Gestalt und Leben. Anton von Weberns Mißverständnis über das Wesen der Tonkunst, an seinem Streichtrio wirksam gemacht, gab den Anstoß zu einem mächtigen Skandal zwischen einer Anzahl Italiener und seinen Anhängern, wobei es beinahe zu Tätlichkeiten gekommen wäre. Alexander v. Zemlinskys drittes Streichquartett ist das Erzeugnis eines warmblütigen Musikers und großen Könners ohne Eigenprägung. Eine „Musik" für vier Blasinstrumente und vier Streicher von dem Zürcher Robert Blum möchte neuen Wein in alte Schläuche gießen, ist aber kräftiger Erfindung bar und etwa als bessere Spielmusik zu werten. Dagegen riß das zweite Streichquartett des musikantischen Tschechoslowaken Bohuslav Martinu die Zuhörer wieder stark mit fort, wogegen sein Landsmann Karel Haba, der Bruder und Schüler des bekannten Tonsetzers, in einer Flötensonate die böhmische Ader sonderbarerweise ganz vermissen ließ. Eine als Sonderveranstaltung gebotene tschechoslowakische Matinée machte ferner mit den neuesten totgeborenen Erzeugnissen des anderen Haba auf dem Gebiete der Vierteltonmusik bekannt. Am gleichen Vormittag führte E. F. Burian, der Verfasser eines Jazz-Requiems, mit einer achtköpfigen „Voice Band" — einer Art Gesangs-Jazzband — halb improvisierte Musikgrotesken nach Versen internationaler Dichter auf: unglaublich naturalistische Stücke eines pfiffigen Sensationsmachers; und in einer anderen Vormittagsstunde wurde im Akademie-Theater übermütiges Kabarett mit rhythmisch durch Lautsprecher rezitierten parodistischen Texten von Edith Sithwell und mit lustiger parodistischer Musik von William Walton gemacht. Hier wußte man wenigstens im voraus, daß man ins Kabarett geladen war.

Als einziges Chorwerk und zum erstenmale bei diesen Tagungen der Gesellschaft hörte man unter Casellas Leitung noch die vier Szenen „Bauernhochzeit" von Strawinsky: ganz aus den Urgründen des russischen Volksgesangs heraus geboren, aber oft erschreckend realistische Musik.

Die internationale Kammermusik hatte vorwiegend Mittler von hohem Rang, darunter das Wiener, das Venezianische und das englische Brosa-Quartett sowie einige Tonsetzer als Dolmetscher ihrer eignen Klavierstimmen: Casella und de Falla.

Von den vielen, teilweise ganz erstaunlichen außermusikalischen Beigaben — darunter ein „Palio" genanntes sienesisches Volksfest — kann hier nicht die Rede sein. Sicher ist, daß Siena wenigstens in dieser Beziehung wieder gut gemacht hat, woran es Venedig vor drei Jahren völlig fehlen ließ. In der Hauptversammlung der Deputierten der Gesellschaft wurde Genf als nächster Tagungsort festgesetzt. Doch darf von nun an eine solche Festsetzung noch nicht als bindend angesehen werden, denn es ist auf Antrag der deutschen Sektion an der gleichen Stelle vernünftigerweise beschlossen worden, daß die Feste bei musikalischem Qualitätsmangel nicht alljährlich stattzufinden brauchen, was also soviel heißt, daß eine bereits angesagte Tagung auch mal wegfallen darf. Schließlich vermag nicht jede andere Stadt den Ausfall an Musik durch ein Palio oder eine große Bildkunstüberlieferung wettzumachen. Dr. Max Unger.

Festspiele 1928 in Salzburg

Früher als gewöhnlich setzte heuer der Festspielbetrieb ein. Man erhoffte sich von den Teilnehmern des Wiener Sängerfestes, von denen viele ihre Heimreise über Salzburg lenkten, ein interessiertes Publikum, überschätzte aber dieses Positivum sehr und bedachte dabei nicht, daß andere Fremde durch diesen Reisestrom sich abhalten ließen und erst später eintrafen. So konnte man erst um den 10. August das gewohnte internationale Publikum wieder versammelt sehen. Schade, denn ein Leningrader Opernstudio erregte durch seine Originalität berechtigtes Aufsehen. Das Gastspiel war zwar etwas Hals über Kopf perfekt geworden, wies auch wohl manche Unzulänglichkeit des Improvisierten auf, interessierte aber durch die starke Eigenart, die das moderne russische Theater auszeichnet. Die Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne" konnte zwar bei manchem rechtgläubigen Musikhistoriker Kopfschütteln hervorrufen, besaß aber viel Leben und Tempo und wußte das Historische mit dem modernen Geist geschickt zu durchtränken; zumindest ein anerkennenswertes Experiment. Das Theatermäßige überwucherte stark. Personen, die im Originallibretto nicht vorhanden, wurden, zwar nicht singend, aber doch agierend eingeführt. Man betrachtete Mozarts Jugendwerk als das Spiel eines Kindes und suchte es von diesem Gesichtspunkt aus zu gestalten. Die Musik wurde durch diesen Eingriff nicht berührt und fand eine würdige Interpretation. Nur indirekt im Zusammenhang mit Mozart stand eine Aufführung von Dargomyschskis „Steinernem Gast". Diese 1872 zum erstenmal aufgeführte Don Juan-Oper mit der eigenartigen Umdichtung des da Ponteschen Vorwurfs durch Puschkin stellt das rezitativische Element in den Vordergrund. Gewisse Mängel im Szenischen konnten durch die Bezeichnung „Stilbühne" nicht verschleiert werden. Ganz auf szenischen Apparat mußte man bei der rein konzertmäßigen Aufführung von Rimsky-Korssakows „Unsterblichem Kaschtschey" verzichten. Eine mär-

chenhaft schöne Musik und ausgezeichnetes Stimmenmaterial konnten diesen Entfall doch nicht ganz wettmachen. Auch das Werk eines Salzburger Komponisten brachten die Russen: die österreichische Erstaufführung von B. Paumgartners „opera buffa" Die Höhle von Salamanka. Das leichtbeschwingte Werk, nach einem Vorwurf von Cervantes gearbeitet, verbindet Humor und Delikatesse mit feinem Klangsinn und kam in einer originellen Aufmachung zu starker Wirkung. Von den Opernaufführungen der Wiener Staatsoper zeichnete sich „Così fan tutte" durch die glänzende Regieführung Dr. Ernst Lerts, durch die beschwingte musikal. Leitung Walters, sowie durch ein ausgezeichnetes Soloensemble aus. Zu Kräften der Wiener Staatsoper gesellte sich Lotte Schöne (Despina) aus Berlin. Als störend empfand man nur die für Festspielbegriffe ungenügende Inszenierung. Die Fidelio-Neuinszenierung im Festspielhaus vom Vorjahre wurde wiederholt. Die starke Konzentriertheit im Stimmungsmäßigen, die diese Darbietung auszeichnet, stempelt sie zu den tiefsten Eindrücken des Sommers. Weniger glücklich war die Zauberflöte-Aufführung im Festspielhaus.

In die Konzertveranstaltungen teilten sich der Dommusikverein, die Internationale Stiftung Mozarteum und die Salzburger Festspielhausgemeinde. Anläßlich des 300jährigen Domjubiläums hatte man die Festmesse Orazio Benevolis vorbereitet, die zur Einweihung des Salzburger Doms 1628 komponiert worden war, aber seither nicht mehr aufgeführt wurde. Um die denkwürdige Wiedererweckung des Werkes einem größeren Publikum zugänglich zu machen, entschloß man sich, einige Aufführungen in die Festspielzeit vorzuverlegen. Das Mozarteum war an dem Festspielprogramm mit Mozartveranstaltungen beteiligt, so einem Orchesterkonzert der Wiener Philharmoniker unter Walter, mit Serkin als Solist (C-Dur-Klavierkonzert K. V. 467) und einem herrlichen Kammermusikabend des Buschquartetts. Die Aufführung der großen C-Moll-Messe in der alten Stiftskirche zu St. Peter ist noch vom Vorjahr in guter Erinnerung. Die Festspielhausgemeinde wartete in einigen Konzerten der Wiener Philharmoniker mit Werken anderer Meister auf. So dirigierte Schalk Beethovens Neunte und Schuberts Es-Dur-Messe. Walter wieder brachte herrliche Aufführungen von Schuberts beiden letzten Sinfonien und von Gustav Mahlers Lied von der Erde. Die gewohnten Serenaden im Hofe der fürsterzbischöflichen Residenz ergänzten auch heuer wiederum das Programm nach der Seite wertvoller Gesellschaftsmusik. Von Einzelkonzerten bleibe ein Klavierabend des New Yorker Pianisten Oskar Ziegler nicht unerwähnt, der moderne und klassische Werke zu Gehör brachte und daran gediegene Technik und originelle Auffassung bewährte.

Überblicken wir nun die heurigen Festspiele, so können wir uns der durchschnittlich gediegenen Qualität des Gebotenen erfreuen und eine gewisse Mannigfaltigkeit im Programm anerkennend betonen. Was wir noch vermissen, ist Einheitlichkeit im Programmentwurf und ausreichende Berücksichtigung der Moderne. Über die Sendung Salzburgs als Festspielstadt ist schon viel geschrieben worden, aber der eigentliche Salzburger Festspielstil ist noch nicht gefunden.

Dr. Roland Tenschert.

Kammermusikfest in Haslemere
(Werke des 16., 17., 18. Jahrhunderts)

Das diesjährige IV. unter Leitung von Arnold Dolmetsch stehende Kammermusikfest bot insgesamt 12 Konzerte: 2 waren Bach, 1 Purcell, 2 englischer Musik für Violen, 1 verschiedenen Typen englischer Musik und die übrigen italienischer, spanischer, deutscher und französischer Musik und alter Tanzmusik gewidmet. Außer den Abendkonzerten fanden verschiedentlich morgens zwanglose Musikaufführungen statt. Interessenten war dadurch Gelegenheit gegeben, die Instrumente genau in Augenschein zu nehmen und Auskunft zu erlangen. Wie üblich hatte auch das diesjährige Fest seinen besonderen Charakter und könnte wohl das Fest der Geigen genannt werden. Werke verschiedenster Art für Geigen, darunter Concerti grossi, Sonaten für fünf Stimmen mit Verwendung der Tenorvioline von Albinoni und Zeitgenossen, nahmen einen hervorragenden Platz ein. Erwähnenswert ist, daß die ersten zwei von Herrn Dolmetsch gebauten Violinen verwendet und von ihm und seinem Sohn Carl bewundernswert gespielt wurden.

Aus der großen Zahl der vorgeführten Werke sei hier nur das Wichtigste herausgegriffen. Von Bach hörte man die Cantate Amore Traditore, ferner Clavichord-Stücke aus dem „Wohltemperierten Clavier" von Herrn Dolmetsch mit Meisterschaft gespielt. Besonders im E-Moll-Präludium (1. Teil) frappierte er durch ein eigenartiges Tremolo, mit dem er die langen, ausgehaltenen Noten fortklingen ließ. Der Violenchor war dieses Jahr weniger gut, doch wirkte er zuweilen wundervoll, so bei der dritten Fantasie für sechs Violen von William Lawes (1582—1645), einem harmonisch äußerst verwickelten Stück von feinstem Rhythmus und einer Freiheit und Erfindung in der Stimmführung, daß die Bachschen Stücke dagegen kindlich erschienen. Ebenso lieblich, obwohl in ganz anderem Stil, war das fünfstimmige „In Nomine" von A. Ferabosco, dem Engländer (1575—1628). Das interessanteste Solostück für Viola da Gamba, überhaupt für jedes Instrument, war „Jupiter" von Antonie Torqueray le père (1671—1745), das Rudolf Dolmetsch mit poe-

tischem Verständnis und außerordentlicher Kraft spielte. Das Stück, ein Rondo, zeigt überall eine Kälte, man möchte sagen, Abgeschiedenheit, die weniger an den Gott Zeus erinnert, als an den Planeten Jupiter, der sich unbekümmert um die kleine Erde bewegt. Auch andere Himmelskörper erscheinen, ein Komet geht vorüber, ein paar Welten werden zerstört, aber niemand ist da, der dadurch irgendwie bewegt wird. Auf die Zuhörer machte das außerhalb des Durchschnittsverständnisses liegende Werk kaum irgendwelchen Eindruck. Es scheint unglaublich, daß es zu derselben Zeit geschrieben wurde wie die konventionell süßliche Musik der französischen Schule — man könnte eher denken, es entstamme dem Jahre 1940.

Ohne näher darauf einzugehen sei noch im besonderen der Blockflötenchor, die Madrigale und das zu Herzen gehende Gambenspiel von Irene Dolmetsch erwähnt. Von den den Tänzen gewidmeten Abenden war jeder als ein Fest gedacht, das erste als das eines italienischen Fürsten und seiner Königin, das zweite als ein Empfang bei einem humanistischen Kardinal. Die Inszenierung und die von Frau Dolmetsch entworfenen Kostüme waren entzückend, die Darstellung von vollendeter Natürlichkeit. Die Musik bestand aus verschiedenen schönen alten Tänzen unbekannter Meister. Der zweite Abend brachte zum erstenmal wieder das Rebec, welches einen ausgiebigen, der Oboe ähnlichen Ton hat und die sanften Violine beim Spielen der ganz alten Tanzmusik in den Schatten stellt. Großes Interesse erweckte ein Fackeltanz mit der spanischen Volta, worin die Dame von ihrem Kavalier mit dem Knie in die Luft geworfen wird; ferner der fast orientalische „Basse-Tanz“ mit dem ältesten bis jetzt entdeckten Tanzschritt und die Follia, welche Frau Dolmetsch, die es an Grazie und Leichtigkeit den jüngeren Tänzern zuvortat, als Solo tanzte. Die Musik zu letzterem verwendet das auch von Corelli benutzte Thema und ist einem spanischen Buch aus dem Anfang des 16. Jahrh. entnommen. Die gespielten 8 Variationen sind schöner und weniger mechanisch als die des italienischen Komponisten.

Wir möchten noch auf die Ungezwungenheit des Festes hinweisen, welche die Kluft zwischen Zuhörern und Mitwirkenden aufhob. Dies war zwar vielen ein Stein des Anstoßes, gehört aber zum innersten Wesen dieser heuer ungewöhnlich stark besuchten Veranstaltungen, zusammenfallend mit dem 70. Geburtstag von A. Dolmetsch.

Marco Pallis.

In London findet vom 18.—25. November eine Schubertwoche statt. Inzwischen werden Vorträge über Schubert in 30000 Exemplaren an englische Schüler verteilt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

I. Kongreß für Chorgesangwesen in Essen.

Nach guter Vorbereitung durch die Presse fand in Essen vom 8.—10. Oktober der erste Kongreß für Chorgesangwesen statt, veranstaltet von der Interessengemeinschaft der großen Sängerbünde Deutschlands (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeitersängerbund, Reichsverband der gemischten Chöre) mit Unterstützung der Stadt Essen und der Zweigstelle Essen des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Der Bedeutung der Tagung entsprechend, war ein großer Apparat bedeutender Personen aufgeboten. Minister Becker, Severing und Kestenberg fanden als Vertreter der Reichsbehörde warme, anerkennende Worte für Wert und Bedeutung des deutschen Chorgesanges als Kulturträger und Faktor des sozialen Ausgleichs. Er ist ein Schwert „der deutschen Zweitracht mitten ins Herz“ (Min. Becker). Da es in den Reden dieser Herren an verheißungsvollen Versprechen nicht fehlte (Unterstützung in jeder Weise — Interesse des Reichskabinetts, des Reichstags und des Reichsrates wachzurufen — Gründung einer Chormeisterschule), nutzte Oberbürgerm. Bracht-Essen die Gelegenheit aus, den Herren aus Berlin etwas von der Kulturarbeit der Industriestädte mit dem Hinweis zu erzählen, nicht nur Interesse zu zeigen, sondern tatkräftige Unterstützung entgegenzubringen, aber nicht nur auf Kosten der Kommunen (Lustbarkeitssteuer). Die Gedankengänge der offiziellen Eröffnung des Kongresses, die der ganzen Tagung einen frohgestimmten, vertrauensvollen Unterton gaben, wurden in den neun (!) Vorträgen der drei Kongreßtage noch vielfach gestreift. Es ist nicht möglich, auf die einzelnen Referate einzugehen (Schering — Schünemann, — Moser — List — Münzendorf — Fehsel — Stein — Raabe — Friedländer). Allen gemeinsam war die Erkenntnis von der hohen Bedeutung des Chorgesanges und der Notwendigkeit, alle verfügbaren Kräfte (Reich, Kommune und die Vereinigungen selbst) in den Dienst der Sache zu stellen. Denn hier geht es um deutsches Gut.

Doch was helfen uns alle Tagungen dieser Art, wenn wir mit der Arbeit nicht da beginnen, wo die deutsche Musikkultur ihre urwüchsige Kraft schöpft, in der Schule? So hatte Stein-Kiel den Nagel auf den Kopf getroffen, als er sagte: Das Wichtigste aber, das Fundament, auf dem die ganze Chorbewegung ruht, ist, wie Kretzschmar als erster wieder betonte, die Schulmusik. Es muß endlich Ernst mit der praktischen Durchführung der Erlasse gemacht werden!

Dieser wertvollste Gedanke der ganzen Tagung fand denn auch Unterstützung in einer entspre-

chenden Resolution: Der 1. Kongreß für das Chorgesangswesen erkennt an, daß die von Preußen aufgestellten Richtlinien für den Musikunterricht von den verschiedenen Schulgattungen eine geeignete Grundlage für die Weiterentwicklung des Chorgesanges darstellen. Er bittet aber, daß die in den amtlichen Erlassen enthaltenen Forderungen nun mit aller Energie verwirklicht werden. Er bedauert, daß die zur Zeit bei sämtlichen Schulgattungen zur Verfügung stehende Zahl von Musikstunden unzureichend ist und richtet an das Minist. das dringende Ersuchen um deren ausreichende Vermehrung.

Die Stadt Essen gab zu Ehren der Kongreßgäste ein glänzend verlaufenes Festkonzert, ausgeführt von den namhaftesten Essener Chorvereinigungen und dem städt. Orchester, ebenso einen Begrüßungsabend, an dem Worte und Töne auch in Strömen flossen. Und wenn nun noch der nachmittäglichen Besichtigungen und Sitzungen gedacht wird, dann ist das Bild einer arbeitsreichen, bedeutungsvollen Tagung in kurzen Strichen gezeichnet. Schaun.

Zur 23. Generalversammlung des Allg. Caecilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz in Köln vom 1.—4. Oktober 1928

Der 1867 von Dr. Franz Witt, gleichstark veranlagt als Musiker wie als Organisator, gegründete Verein bekannte sich durch seinen derz. Vorsitzenden Prof. Dr. Karl Weinmann, Regensburg, zu seinen alten Zielen: Betonung des altchristlichen Chorals, niedergelegt in der „Vaticana", als des richtunggebenden Prinzips der katholischen Kirchenmusik mit und ohne Begleitung. Tolerierung (nicht Propagierung) der Chormusik mit Instrumentalmusik im Sinne der Wiener Klassiker gemäß den Grundsätzen seines Gründers. Die kirchenmusikalischen Aufführungen brachten im Anschluß an die Liturgie von L. Vittoria, dem Zeitgenossen Palestrinas, die Missa „Vidi speciosam" mit zugehörigem Offertorium. Ein Meisterwerk voll Musikgeist und verhaltener Mystik. Der Domchor unter Leitung von Prof. Mölders sicherte volle künstlerische Wirkung. Vorher erklang in Uraufführung ein „Ecce sacerdos" (8 st. m. Orgel) von P. Griesbacher. Die Amsterdamer „schola cantorum" unter Hub. Cuypers brachte seine „Caeciliemesse" für gem. und Knabenchor (a capella) äußerst wirkungsvoll zu Gehör. Ein vorwärtsweisendes, begeisterndes Werk. — Der Aachener Münsterchor unter Th. Rehmann dirigierte als Uraufführung ein vierstimmiges Requiem für gem. Chor von Lemacher. Das Festkonzert im Großen Saal der Pressa, gegeben von dem Amsterdamer Gastchor, zeigte vollendete Stimm- und musikalische Schulung. Demzufolge die große Wirkung auf die nach Tausenden zählende Zuhörerschaft. J. J. Veith, Bonn, bot einen wirkungsvollen 150. Psalm für gem. Chor und Orgel zur Uraufführung im Versammlungssaale. Hans Bachem brachte das neue Orgelwerk (mit fünf Manualen) des Saales, erbaut von Joh. Klais in Bonn, durch künstlerische Wiedergabe moderner und Bachscher Werke zu restloser Geltung. Insbesondere machte Eindruck die „Fantasie über Gregorianische Paternoster-Themen" von Herm. Grabner. — Unter den Verhandlungen ragten hervor: Über Choralfragen von P. Dominicus Johner, Beuron. — „Die Wiener Klassiker als Kirchenmusiker" von Dr. H. Kurthen. — „Kirchenmusik und heutige Jugend" von Rektor Hatzfeld. — Neben Prof. Schmitz, Bonn (Einführung in Pfitzners Oper „Palestrina") lieferte Dr. Jos. Gotzen, Köln, eine prächtige Arbeit über den Lieder- und Melodiendichter Friedrich von Spee, Prof. Dr. H. Müller, Paderborn, gab hiezu praktische Anleitungen. Zum Schluß wies Prof. Vinc. Goller, Wien, die Bedeutung der Aliquotregister für die Orgel nach und empfahl deren weiteste Berücksichtigung. Er strebt an die Zurückversetzung der Orgel an ihren geschichtlich ihr zukommenden Platz im Presbyterium, also in unmittelbare Nähe des Altars. — So bot diese Tagung reiche Anregung. Vor allem wies sie der neu sich orientierenden Kirchenmusik neue Ziele und Wege. Das Alte ist zu studieren und aufzuführen — aber bei ihm nicht stehenzubleiben.

Dr. Hugo Löbmann.

* * *

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Frank van der Stucken, der bekannte amerikanische Dirigent und Organisator, wurde am 15. Oktober 70 Jahre alt. Seine musikal. Ausbildung genoß Stucken seinerzeit in Leipzig, wie er auch seine Laufbahn in Deutschland (als Kapellmeister am Breslauer Stadttheater) begann. Das amerikan. Musikleben verdankt ihm Entscheidendes; auf der Pariser Weltausstellung gab er das erste Konzert in Europa mit amerikanischen Kompositionen. St., der auch mit Orchesterkompositionen an die Öffentlichkeit trat, genoß die Freundschaft und Achtung von Männern wie Reinecke, Grieg, Liszt, Verdi u. a.

Chr. Friedr. Mack, der Organist an der St. Paulskirche in Frankfurt a. M., beging im September sein 50jähriges Organistenjubiläum.

Prof. Ernst Eduard Taubert, der Nestor der deutschen Komponisten, beging unlängst in bester körperlicher und geistiger Verfassung seinen 90. Geburtstag. Nach einem entbehrungsreichen Studium — u. a. Schüler von Kiel — Lehrer am Sternschen Konservatorium und der Hochschule für Musik, hat sich Taubert als Pädagoge und Komponist zahlreicher gediegener Werke, dann aber auch als temperamentvoller, durch Wort und Schrift werbender Anhänger von Wagner und Liszt einen hochgeachteten Namen in der Musikwelt geschaffen. Unter den zahlreichen Ehrungen zu seinem

Geburtstage sei ein von Georg Schumann veranstaltetes Konzert erwähnt, das ausschließlich Werke von Taubert brachte.

Kammersänger Prof. Andreas Moers, der bekannte in Düsseldorf lebende Konzertsänger und Gesangspädagoge, wurde 60 Jahre alt. M. hat eine glänzende Bühnenlaufbahn hinter sich, die ihn u. a. auch nach Leipzig (1895—1905) führte. Der vor allem als Wagnersänger (Siegmund, Siegfried) in bester Erinnerung stehende Künstler gehört heute zu den geschätztesten Gesangspädagogen des Rheinlandes.

Max Slevogt, der große Maler und Graphiker, bei den Musikern im besonderen noch durch seine Bilder und szenischen Entwürfe zu Mozartopern bekannt, wurde 60 Jahre alt. Überhaupt spielt in der Kunst Slevogts, der selbst ein leidenschaftlicher Musikliebhaber ist, die Musik eine besondere Rolle. Auch Porträts von Künstlern wie Ansorge, Weißgerber, Frau Kwast-Hodapp u. a. besitzen wir von ihm.

Cath. van Rennes, die holländische Musikpädagogin, Dirigentin und Komponistin, wurde 70 Jahre alt.

Rich. Strauß wurde aus Anlaß seiner 25jährigen Tätigkeit als ehrenamtl. Vorsitzender der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer die goldene Tonsetzer-Medaille überreicht.

Prof. Fritz v. Bose, seit über 30 Jahren Lehrer am Landeskonservatorium, beging am 27. Oktober sein 40jähriges Künstlerjubiläum durch ein Konzert, wobei u. a. ein neues Klavierquintett des Jubilars unter Mitwirkung des Gewandhausquartetts zur Uraufführung gelangte.

Todesfälle:

† Josef Novak, der ausgezeichnete Heldenbariton des Prager Tschechischen Nationaltheaters, an den Folgen eines Autounfalls.

† MD. Fritz Higgen, der Leiter des nach ihm benannten Musikseminars und Konservatoriums in Bremen, bekannt als Stimmbildner, mit 64 Jahren.

† am 20. September der in Leningrad lebende Musikforscher Nikolaus Findeisen, Direktor des Philharm. Museums. F. gründete 1895 die „Russische Musikzeitung" und verstand es, in den ungünstigen russischen Verhältnissen sich 20 Jahre lang als Verleger und Schriftleiter dieser Zeitung zu behaupten. Er hinterließ eine wertvolle Sammlung von Schriftstücken und Musikalien. Ein Teil seiner Arbeiten blieb unveröffentlicht. Seine für die russische Musikforschung zahlreichen und nützlichen Schriften zeichnen sich besonders durch ihren bibliographischen und ikonographischen Wert aus. Z.

† Max Bode, der Organist an St. Pauli zu Hamburg, mit 59 Jahren.

† Katharina Fleischer-Edel, die vor allem als Wagnersängerin bekannte Bühnenkünstlerin, mit 54 Jahren zu Dresden.

† Kapellmeister Arthur Blaß, der Mannheimer Musikschriftsteller und Dirigent, mit 71 Jahren. Bl., der zuerst die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters einschlug (Mainz, Altenburg, Heilbronn, Leipzig, Reval, Chemnitz), wurde 1901 durch Prof. W. Bopp an die von ihm begründete Mannheimer Musikhochschule berufen, seit 1911 war er auch als Musikreferent an der Neuen Mannheimer Zeitung tätig. Außer verschiedenen historisch-ästhetischen Schriften sind von ihm vor allem Ausgaben alter Klaviermusik (E. Pauers Alte Klaviermusik in neuer Auswahl, Salonkunst des 18. Jh.) bekannt geworden.

† mit 80 Jahren Julius Schloming, der ehemal. Konzertmeister des Philharm. Orchesters in Hamburg. Schl., eine Schüler Schradiecks, unternahm in jüngeren Jahren große Konzertreisen, war auch Konzertmeister in Koblenz, Ems u. Zürich sowie Mitglied des bekannten Zaijc-Quartetts.

† Howard Talbot, der bekannte englische Komponist und Dirigent, mit 63 Jahren.

† Gg. Friedr. Biller, der Präsident des schles. Sängerbundes.

† der 70jährige Organist u. Gesangslehrer Carl Nipkow, Potsdam. als Opfer einer Typhusepidemie.

† Heinrich Kluge, Organist an der Stadtkirche zu Auerbach i. V. und Orgelbausachverständiger des Landeskonsistoriums.

† die St. Galler Pianistin, Mitglied des St. Galler Trios, Frau Martha Hindermann-Greinacher, mit 38 Jahren.

Berufungen und Verpflichtungen:

Afrem Kinkulkin wurde von der Philharmonie in Warschau für ein Sinfoniekonzert verpflichtet und wählte für seinen Vortrag die Cellokonzerte von Hermann Ambrosius und Henri Marteau.

Der Pianist Josef Langer als Lehrer für Klavier an die Prager Deutsche Musikakademie.

GMD. Carl Schuricht, Wiesbaden, als Nachfolger von Siegfried Ochs zum Leiter des Hochschulchors der Staatl. Musikhochschule in Berlin.

Werner Gößling, Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim, zum Leiter des Männerchors des Lehrergesangsvereins Mannheim-Ludwigshafen.

Issay Dobrowen als Leiter der dieswinterlichen Philharm. Konzerte in Oslo. Ferner wurde er für 2 Monate an die Städt. Oper in Charlottenburg verpflichtet.

Conrad Hannss als Nachfolger Prof. Spengels zum Leiter des Hamburger Cäcilienvereins.

Kapellmeister Richard Lert, Breslau, als Dirigent an die Berliner Staatsoper.

Adolf Busch hat einen Ruf an die neugegründete Akademie für Ausländer in Berlin abgelehnt.

Walter Kühn als Lehrer für Musikerziehung an die Universität Königsberg.

Dr. Otto Erich Deutsch, Wien, zum Prof.

Hans Bassermann als Nachfolger Marteaus an das Landeskonservatorium Leipzig. Desgleichen der Gewandhaushornist Albin Frehse als Lehrer für Horn.

Leopold Premyslav, der frühere Konzertmeister an der Berliner Staatsoper, in gleicher Eigenschaft an die Königsberger Oper.

Der Pianist Emerich Vidor und seine Frau, die Konzertsängerin Carmen von Scheele-Vidor, an das Bornscheinsche Konservatorium in Saarbrücken.

Der Kölner Komponist A. Spies als Lehrer für Klavier und Theorie an das E.-Haas-Konservatorium Köln.

Kapellmeister K. Striegler, Dresden, wurde eingeladen, das Musikleben in der Türkei zu reformieren.

Das Prisca-Quartett ist für die kommende Spielzeit u. a. wieder zu Konzertreisen in Italien und in der Schweiz verpflichtet. An den Pulten der ausgeschiedenen Mitglieder Kraack und Schnejder wirken Karl Eugen Körner und Walter Scheffler.

Die Leitung des vom Rat der Stadt Leipzig und der Gewandhaus-Konzertdirektion gemeinsam zum Besten des Nikischdenkmal-Fonds veranstalteten Sonderkonzertes hat Furtwängler übernommen, der bei dieser Gelegenheit zum ersten Male wieder an der Stätte seines früheren Wirkens erscheinen wird.

VERSCHIEDENE NACHRICHTEN

Das Braunschweigische Landestheater hat in 2 Gastspielen Händels „König Porus" in Kopenhagen zur Aufführung gebracht.

Vollerthuns Oper „Island Saga" wird im Januar in Haag ihre holländische Erstauff. erleben.

Thomassins Violinkonzert in H-Moll kommt durch Prof. Berber in Trier zur Erstauff.

K. von Wolfurts Tripelfuge für Orchester kommt in Berlin, Dresden, Köln, Hannover, Aachen, Nürnberg, Chemnitz, Bamberg u. Schwerin zur Aufführung.

Domorganist H. Schneider, Bautzen, brachte im vergangenen Winter in Bautzen, Chemnitz, Leipzig u. Breslau Werke von Niemann, Hindemith, Karg-Elert Grabert, B. Weigl, Haas, Siegert u. a., ferner mit Hellmut Pflüger an 2 Klavieren Werke von Reger, Busoni Saent-Saëns u. eine Passacaglia u. Fuge von Weyrauch zur Aufführung. In seinen geistl. Abendmusiken waren J. Christ. Bach, Ritter u. Buxtehude mit Solokantaten vertreten.

Der Münchener Komponist Fritz Müller-Rehrmann veranstaltete im vergangenen Konzertjahr in seinem Hause 12 Einführungsabende in die zeitgenöss. Klaviermusik. Die diesjährigen Einführungskurse begannen im Oktober.

Die im 49. Jahrg. stehende Stuttgarter „Neue Musikzeitung" (Verlag C. Grüningers Nachf. E. Klett) hat ihr Erscheinen eingestellt.

Eine Theodor-Kirchner-Ausstellung ist anläßlich des 25. Todestages dieses Schumannianers (geb. 10. Okt. 1823 Neukirchen b. Chemnitz, † 18. Sept. 1903 in Hamburg) im Schumannmuseum, mit dem bekanntlich eine sog. „Sächsische Abteilung" verbunden ist (Handschriften, Bildnisse, Werke, Literatur usw. andere namhafte Komponisten und Musikschriftsteller betreffend, die wie R. Sch. auch in Sachsen (Gebiet des Freistaates) geboren sind. Die Ausstellung ist reichhaltig, enthält z. B. Musikhandschriften Kirchners, Briefe Clara Schumanns an ihn, Alb. Dietrichs, dann auch viele Erstdrucke, auch Literatur. Sie wird viel besucht, besonders aus der engen Heimat Kirchners, Chemnitz und Chemnitzer Gegend.

d'Albert leitete am 13. Oktober in Rudolstadt persönlich seine Oper: „Die toten Augen", wobei dem Tonschöpfer und Dirigenten begeisterte Ehrenbezeigungen dargebracht wurden. Die Hauptdarsteller Hanna Wahl-Lübeck (Myrtocle) und Richard Gaebler (Arcesius) verdienen lobende Anerkennung. H. B.

In Berlin kam vor kurzem John Gays Beggars Opera (1728) in der texlichen Neubearb. von Brecht mit einer neuen Musik von Kurt Weill zur Uraufführung.

An die deutschen Tonsetzer, wie überhaupt Komponisten deutscher Sprachgebiete, sowie an die Verleger ergeht der Aufruf, Männerchorwerke für die Nürnberger Sängerwoche 1929 einzusenden. Gewünscht werden insbes. Chöre edlen volkstümlichen Charakters (keine Liedertafelei!), unbegleitete oder mit Begl. von Klavier, Orgel, Streichquartett usw., auch Chöre mit Vokal- oder Instrumentalsolo. Aufmerksam gemacht wird auf 3st. Chöre, auf solche mit Vorsängern oder -sängerinnen, sowie auf Zyklen und auf die Madrigalform. Werke mit großem Orchester sind ausgeschlossen. Neue, unbekannte oder wenig bekannte Werke sind bis 31. Dezember in zwei Partituren an die Verwaltung des Deutschen Sängermuseums, Nürnberg, Katharinenbau, einzusenden. Hierfür notwendige Vordrucke können von dort bezogen werden. Nach erfolgter Wahl ist das Aufführungsmaterial leihweise kostenfrei zur Verfügung zu stellen. Desgleichen ist das Recht der abgabefreien Aufführung bei der Sängerwoche zu gewähren.

Das Bayrische Nationaltheater in München feierte unlängst sein 150jähriges Bestehen mit der Erstauff. der „Aegyptischen Helena" von Strauß. Bei dem anschließend von der Stadt veranstalteten Empfang bezeichnete Strauß die Bühne als eine der ersten Stätten deutscher Bühnenkunst und widmete der Stadt München die Partitur der „Feuersnot". Wer lacht da nicht?

Ausland:

Das Prager Tschechische Nationaltheater soll verstaatlicht werden.

Die Wiener Staatsoper wird unter Schalk in Stockholm gastieren.

Dem schwedischen Ethnologen M. Y. Laurel ist es gelungen, auf Grammophonplatten eine seltene Sammlung von Chinesischen Volksgesängen, die seit Jahrhunderten unter chinesischen Bauern und Arbeitern gesungen werden, zusammenzubringen. Von den Gesängen existieren, bis auf wenige Ausnahmen, keinerlei schriftliche Aufzeichnungen.

Der schon seit Jahren in Takarazuka (Japan) als Dirigent des dortigen Orchesters wirkende Österreicher Joseph Laska veranstaltete auch im vergangenen Konzertjahr wieder eine Reihe Sinfoniekonzerte, aus denen ein Wagner-Abend, ein Russischer Abend u. ein Konzert mit modernen Werken von Bartok (Rumän. Volkstänze), Gg. Jokl (Nachtmusik), Strawinsky (Suite), Nielsen (Sinfonie G-Moll) u. a. hervorgehoben sei. Auch ein Kompositionsabend mit Liedern und Klavierstücken von Laska selbst sei erwähnt.

Der russische Fürst Tsereteli hat in Paris mit finanzieller Unterstützung Massenets, eines Neffen des Komponisten, eine russische Operngesellschaft gegründet.

Das umgebaute römische Theater Constanzi, die erste staatl. Oper der faschistischen Regierung, hat die erste Spielzeit hinter sich. Gegeben wurden fast ausschließlich ältere italienische Opern. Ein Versuch mit Strawinskys „Nachtigall" endete damit, daß das Werk ausgepfiffen wurde. In der neuen Spielzeit sollen von deutschen Opern der „Fidelio", Lohengrin" und „Tristan" aufgeführt werden.

In Charkow wurde eine Ukrainische Philharmon. Gesellschaft, Ukrphil, gegründet, die in ca. 40 Städten der Ukraine Konzerte veranstalten wird. Verpflichtet wurden u. a. Bartók, Stefan Frenkel, Dr. H. Unger, Hubermann, Szigeti u. Arrau.

Der französische Kultusminister Herriot, der gegenwärtig ein Buch über Beethoven schreibt, hat sich nach Berlin begeben, um auf der dortigen Staatsbibliothek die Skizzenbücher Beethovens zu studieren.

Musik im Ausland

BRÜNN. Janáček-Uraufführungen leiteten das neue Konzertjahr in der Landeshauptstadt Mährens ein, wo der am 12. August d. J. Verstorbene bis zu seinem Tod als Kompositions-Meisterlehrer wirkte. Vier Wochen nach seinem Ableben brachte das Mährische Quartett (Kudláček, Jedlička, Trkan und Křenek) das nachgelassene zweite Streichquartett zur ersten öffentlichen Aufführung, und wenige Wochen später ließen die vereinigten Brünner und Prager Radioorchester Janáčeks nachgelassene Orchestersuite (op. 3) unter der Leitung seines ehemaligen Schülers Kapellmeister Bakala erstmals erklingen. Wie das 1., so bringt auch das 2. Streichquartett in seinen vier, das Zeitmaß häufig wechselnden kurzen Sätzen klanglich ganz eigenartige Reize, erfüllt von harmonischen Feinheiten und Eigenwilligkeiten. Besonders im Finale fesselt erst ein gemütliches Marschthema. Das künstlerische Geleite gaben dieser Uraufführung zwei Schüler Janáčeks, die dem verstorbenen Tondichter auch sonst im Leben nahestanden: W. Petrželka und J. Kvapil (beide vom Brünner Staatskonservatorium); ersterer mit der Erstaufführung seiner von feinsinnigen melodischen Eingebungen erfüllten „Streichquartett-Fantasie" op. 19, letzterer mit seinem ebenfalls erstmals gespielten 2. Streichquartett, das in einem, von lebendiger Wärme getragenen Lento seinen musikalischen Höhepunkt erreicht. Die aus Janáčeks Frühschaffenszeit stammende, jetzt erst uraufgeführte Orchestersuite läßt gleich im ersten „Con moto" das Ringen nach einem neuen Stil erkennen. Fließende Rhythmen voll Ursprünglichkeit — besonders im Alegretto (3. Satz) und im zweiten „Con moto" (Schlußsatz) — ziehen in stellenweise auffallend eingängigen Tonfolgen dahin. Manches, besonders im Adagio (2. Satz) erinnert an die Variationensuite. Das Orchester klingt, glänzt, rauscht und duftet gleichsam in aparten, doch niemals quälenden Stimmungsaffekten. Bakala dirigierte voll jugendfrischer Gestaltungskraft und Überlegenheit. Mit dem „Tod" überschriebenen, von ihm instrumentierten, ergreifenden dritten Satz einer vor fast einem Vierteljahrhundert entstandenen Klaviersonate seines Lehrers, erbrachte er zugleich den Beweis sattelfesten Musikertums. — In „Kulturausstellungs"-Schüler- und Meistermusik der Prager tschech. Staatskonservatoriums, der Preßburger Slowakischen Musikakademie und der Prager Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst mit neuer und allerneuester Musik klangen die Brünner Vorsommerkonzerte aus. Carl L. Heidenreich.

(Fortsetzung auf Seite 660)

Oper in Chicago-Ravinia

CHICAGO. Als Eröffnungsvorstellung war „Ein Maskenball" mit der Rethberg — die gerade zur rechten Zeit aus Dresden, wo sie die „Ägyptische Helena" gesungen hatte, hier angekommen war — angekündigt worden. Leider mußten, wegen Erkältung der Sängerin, „Cavalleria Rusticana" und „Pagliacci" dafür eingesetzt wurden. Eine Vorstellung von „Lohengrin", in der sie die Rolle der Elsa sang, verdient der Einzigartigkeit ihrer Besetzung wegen Erwähnung. Eine Deutsche, ein Canadier, eine Schwedin, ein Amerikaner, ein Slave, ein Italiener: dies die Nationalitäten der Sänger. Der Dirigent des Orchesters war ein Franzose, der Regisseur ein Belgier und der Chormeister ein Italiener! Was jedoch der Abgerundetheit der Vorstellung keinen Abbruch tat.

Florence Easton, zum ersten Male bei der Ravinia Opera Co., debutierte in „L'Amore dei tre Re". Eine volle und reiche Stimme; eine verständnisvolle Durchdringung der Musik; eine Fähigkeit, das dramatische Geschehen zu einem Höhepunkt zu bringen: dies die Eigenschaften der Sängerin. Die ebenfalls neu verflichtete berühmte französische Sängerin Yvonne Gall brachte die von ihr in Chicago eingeführte, aber schon seit verschiedenen Jahren hier nicht mehr gespielte Oper „Le Chemineau" von Xavier Leroux mit.

Y. Galls Charakteristik der Toinette war unübertrefflich in ihrer Leidenschaftlichkeit und mitreißenden Kraft. Auf gleicher Stufe steht ihr gesangliches Können, und sie machte diesen Abend zum bemerkenswertesten Ereignis der ersten Saisonhälfte.

Die zweite Hälfte der Spielzeit brachte angenehme Überraschungen. Die erste Neuheit — eine Erstaufführung und bisher nur in New York gegeben — war die auch in Deutschland bekannte Rabaudsche Oper „Marouf", die auf eine der Erzählungen aus „Tausend und eine Nacht" gegründet ist. Es ist die Geschichte eines armen Schusters, der auf Abenteuer ausging und sich Herz und Hand einer Prinzessin erobert. Chamlee war ein prächtiger Marouf, und es dürfte schwer fallen, unter den arabischen Schönen eine Prinzessin zu finden, die der durch Yvonne Gall verkörperten ebenbürtig ist. Das entzückende Werk fand so großen Beifall, daß ihm bis zum Ende der Spielzeit wöchentlich eine Aufführung zuteil wurde. Eine weitere Abwechslung brachte das Wiedererscheinen Tito Schipas, der sich für diese Gelegenheit Donizettis „Liebestrank" ausgewählt hatte. Nicht endenwollende Ovationen begrüßten den beliebten Sänger. Ravels „L'Heure Espagnole" erlebte gleichfalls seine Erstaufführung. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Vorstellung gestaltete diesen Abend zu einem

(Fortsetzung auf Seite 662)

großen Erfolge. Als letzte Neuheit — eine Neueinstudierung — erschien Donizettis „Don Pasquale“ in schwungvoller Wiedergabe, bei der auch der intime Charakter des Werkes voll zur Geltung kam. Dr. Will Schneefuß.

LENINGRAD. Auch Leningrad unterliegt der Jonny-Epidemie: Im kleinen Staatsopernhause werden die letzten Vorbereitungen zur russischen Uraufführung dieses Werkes getroffen. Da das kleine Opernhaus sein Publikum an allerhand Operetten-Flitterwerk gewöhnt hat, ist wohl vom „Jonny“ große Sensation zu erwarten. Freilich dürfte es hier Křenek besser ergehen, als mit der albernen Aufführung des „Sprungs über den Schatten“. Mit „Jonny“ wollen die Leiter des Theaters den Operetten-Vorstellungen ein Ende machen und ihren Kurs der Opera seria bzw. Opera buffa zuwenden. Unbegreiflich aber, warum in erster Reihe Dressels „Armer Columbus“ in Ansicht steht; wären etwa auch hier monopolistische Tendenzen einer gewissen Verlagspolitik im Spiel, Tendenzen, welche sich bei der vor Jahren geplanten Rosenkavalier-Aufführung geltend machten und auch jetzt ein Einstudieren dieser Oper verhindern zu wollen scheinen? Es ist jedenfalls ein großer Unfug, daß von dem vor $2^1/_2$ Jahren abgeschlossenen Kontrakt mit dem Verlag Fürstner bis heute noch kein Gebrauch gemacht worden ist. Nach einem halben Jahr ist die Zeit des Kontrakts um, und ein zweites Mal wird die Direktion wohl nicht für den „Rosenkavalier“ Honorar zahlen wollen.

In einer höchst bedenklichen wirtschaftlichen Lage steht im Augenblick die Leningrader **Philharmonie**: einer neuen Verordnung zufolge geht der „Große Saal“ und alles, was ihr gehört, bis auf die Notenbibliotheken, an die Direktion der Staatstheater über — wohl eine der größten kunstpolitischen

(Fortsetzung auf Seite 666)

Dummheiten, die es je gegeben hat. Hoffentlich gelingt es, der tatsächlichen Durchführung von diesem tollen Plane, welcher einer vollständigen Auflösung der Bibliothek gleichkommt, noch rechtzeitig vorzubeugen. Im übrigen sieht die Philharmonie einer interessanten und erfolgreichen Saison entgegen: In 48 angekündigten Abendkonzerten treten Dirigenten wie Abendroth, E. Ansermet, Busch, Klemperer, Knappertsbusch, Steinberg u. a. auf; zu je vier Konzerten wurden Hubermann und Art. Rubinstein verpflichtet. Im Programm stehen u. a.: Brahms: Ein deutsches Requiem; Mahler: Das Lied von der Erde; Wagner: Fragmente und 3. Akt aus „Parsifal"; Strawinsky: „Mavra" und Apollo Musagetes — (sämtliche Werke unter Klemperer), Sacre de printemps, Oedipus Rex (Leiter: Ansermet); Schumann: Manfred; Wagner: Tristan, 2. Akt (Malko); Monteverdi-Malipiero: Orfeo. Anläßlich des 35. Todestages von Tschaikowsky sind 4 Sinfoniekonzerte seinem Schaffen gewidmet. Ein nur aus Johann Straußschen Werken zusammengesetztes Programm (H. Knappertsbusch) scheint auch jetzt schon große Anziehungskraft auszuüben. J. Zander.

Pariser Musikleben

von Anatol von Roessel, Paris

Lange hat dieses Jahr die Konzertsaison gedauert, länger als sonst — bis fast Mitte Juli! Eines der letzten Konzerte im ausverkauften Pleyel-Saal: Auftreten des bekanntesten französischen Pianisten Cortôt, eines mit Empfindung spielenden Musikers, aber keiner großen künstlerischen Individualität. Sein Bach klang zwar rhythmisch frisch und der zweite Satz des F-Moll-Konzertes sehr ausdrucksvoll, obwohl etwas ins „Romanische" übertragen. Das durch Gedächtnisfehler gestörte Spiel machte aber einen nervösen Eindruck. Ein Ereignis war Tito Schipa, „der berühmteste lyrische Tenor", wie er auf dem Zettel angekündigt wurde. Diesmal war die Reklame nicht übertrieben, denn Schipa gehört entschieden in die erste Reihe der heutigen Sänger. Als Meister des italienischen „bel-canto" versteht er seine vorzüglich ausgebildete, sehr weiche Stimme voll zur Geltung zu bringen. Die Zuhörer konnten die herrlichen Klänge in vollen Zügen genießen. — Nach dem Bruno-Walter-Fall", der noch lange die hiesigen Musikkreise in Aufregung hielt, beschäftigte die „Jonny-Affaire" das Opernpublikum sehr! Die lange erwartete Jazz-Oper erlebte kurz vor Torschluß ihre französische Uraufführung im Théâtre Champs Elysées. Es war ein sehr bewegter Abend und für die Pariser eine große Enttäuschung, die laut Ankündigung eine Jazz-Band erhofft hatten, wie sie neulich der Amerikaner Gershwin hier vorführte und anstatt dessen „moderne Dissonanzen" über sich ergehen lassen mußten. Das ausverkaufte Haus gab seinem Unwillen deutlich Ausdruck. Der erste Akt wurde noch aufmerksam angehört, die Erwartungsszene aber, am Anfang des zweiten, mitten in der Aufführung ausgepfiffen. Laute ironische Bemerkungen folgten dann bei den Zwischenspielen. Der junge Dirigent Inghelbrecht, selbst ein talentvoller Komponist, ließ sich aber dadurch nicht stören, sondern leitete das Werk umsichtig bis zum Schluß. Dann konnte sich, trotz der offensichtlichen Proteste, Křenek doch noch zeigen — um „gefeiert" zu werden! — „Und dies soll moderne Kunst sein? Da ist ja Richard Strauß („Stroß" wie die Franzosen sagen!) ganz was anderes!" hörte ich im Foyer urteilen. In Paris kam eben der rein spekulative Charakter der Křenekschen Musik stark zum Ausdruck — „les affaires sont des affaires". Die Aufführung war mittelmäßig, die Inszenierung ziemlich flüchtig entworfen! Ausgezeichnet nur die Anita Jefferson-Cohn, eine musikalisch sehr sichere Sängerin! Der „Jonny" ist nach einigen, immer weniger besuchten Vorstellungen für Paris begraben worden. Seine Auferstehung wird er hier sicher nicht erleben! —

Eine Wohltat war es, nach solcher Musik alte Meister zu hören, und zwar interpretiert von keiner geringeren als Wanda Landowska. Die Künstlerin hat sich im Garten ihrer Villa, in St-Leu bei Paris, einen Musiktempel bauen lassen — einen kleinen

(Fortsetzung auf Seite 668)

Konzertsaal, wo sie ihre aus verschiedenen Himmelsrichtungen kommenden Schülerinnen im Sommer versammelt. Drei Sonntage hintereinander spielte sie vor einem auserlesenen Publikum. Bei solchem Spiel muß jede Kritik schweigen! Das erste Konzert: „Musiques pastorales" des 16. bis 18. Jahrhunderts, das zweite „Le style galant", — im dritten hörte man die Künstlerin außer auf dem Clavecin von Pleyel auch auf dem „Original-Clavicorde allemand du XVIIme siècle" die „Plainte" von Froberger vortragen, die sie der „Chromatischen Fantasie" von Bach vorausschickte als ein Werk, das nach ihrer Meinung „denselben rhapsodischen Charakter" aufweist. Jedenfalls eine interessante Zusammenstellung! — Es waren Stunden erhabenen Genusses, die allen Zuhörern sicher unvergeßlich bleiben werden. —

Die Saison ist zu Ende — „le roi est mort, vive le roi!" — die neue hat Anfang Oktober begonnen. Paris soll wieder zwei neue Konzertvereinigungen bekommen, obwohl keine Notwendigkeit dafür vorliegt — die 300 im vorigen Winter stattgefundenen Orchesterkonzerte reichten vollkommen für die hiesige Musikgemeinde aus. Der große Pleyel-Saal, dessen innere Einrichtung von dem durch Kurzschluß im Juli entstandenen Feuer vernichtet worden ist, wird in aller Eile wieder neu hergerichtet, um diese Konzerte zu ermöglichen. Leider ist während des Brandes der amerikanische Pianist Olivier Danton ums Leben gekommen — in seinem Studio durch Rauchentwicklung erstickt! Abends, während eines Konzertes, wäre das Unglück noch größer gewesen, zumal keine „Notausgänge" in den Pariser Sälen und Theatern bestehen — eine Einrichtung, um die die hiesige Presse seit Jahr und Tag vergebens kämpft.

Den Konzertreigen eröffnete die „Association des Concerts-Pasdeloup" mit einer wohlgelungenen Wiedergabe der schönen Sinfonie von Chausson. Das elegische Werk des begabten César-Franck-Schülers ist im Jahre 1897 von Nikisch zum ersten Male in Paris aufgeführt worden — erst 1902, also drei Jahre nach dem Tode des Komponisten, erschien es auf dem Programm der Colonne-Konzerte! Trotz sorgfältiger Vorbereitung und gesunder musikalischer Auffassung wurde der Kapellmeister René Baton dem träumerischen Charakter des Werkes nicht gerecht. — Die Leitung der Lamoureux-Konzerte ist durch Berufung des Dirigenten Paul Paray auf den Musikdirektorenposten von Monte Carlo dem verdienstvollen Opernkapellmeister Albert Wolff anvertraut worden. Der Komponist Inghelbrecht wird diesen bei den Pasdeloup-Konzerten ersetzen und man verspricht sich in hiesigen Musikkreisen viel von dieser Ernennung. Auch Cortôt will „umsatteln" und das neugegründete „Orchestre symphonique" abwechselnd mit dem be-

(Fortsetzung auf Seite 670)

gabten **Fourestier** dirigieren. Dieses Konzertunternehmen scheint großartig angelegt zu sein — nicht weniger als 80 Orchesterabende sind angesagt worden, darunter manche unter der Leitung von Gastdirigenten wie: **Kleiber**, **Strauß**, **Fried**, **Mengelberg**, **Walter**, **Klemperer** (Bruckners „Romantische"!) und **Strawinsky** — mit seiner ersten Sinfonie! — Charakteristisch für die Pariser Konzertverhältnisse ist es, daß die französische Presse die Abhaltung von „täglichen Proben" des neuen Orchesters als etwas nie Dagewesenes bezeichnet und dazu bemerkt, daß die Veranstalter bestrebt sind, die Leistungen auf die Höhe der Berliner und Amsterdamer Orchester zu bringen. So werden die hier gepflückten Lorbeeren dieser ausländischen Konzertinstitute nicht ohne Nutzen für das Pariser Musikleben bleiben. Die technischen Qualitäten der einzelnen hiesigen Orchestermusiker sind derartig hervorragend, daß es bisher nur an einem ausgearbeiteten System gefehlt hat, um durch vollkommene Organisation höhere künstlerische Resultate zu erzielen. Es wird wohl in Deutschland kaum bekannt sein, daß in Paris noch die alte Unsitte der „Stellvertretung" herrscht. Ist der „remplaçant" ein noch so routinierter Musiker, so kann er sich doch ohne Proben nicht gleich in das Ensemble einfügen — das Los der Dirigenten ist nicht beneidenswert! Zur Ehre der französischen Musiker sei gesagt, daß in den Konzerten, die ich zwei Jahre lang besuchte, trotz dieses unmöglichen Zustandes keine „Entgleisung", auch bei der Aufführung schwierigster moderner Werke, vorgekommen ist, nur fehlte hin und wieder die Präzision, wie sie bei den ersten deutschen Orchestern üblich ist. — Aus Deutschland sind als Solisten folgende Künstler für die Konzerte des „Sinfonie-Orchesters" verpflichtet worden: Lotte **Lehmann**, Lotte **Leonard**, Lotte **Schöne**, Elisabeth **Schumann**, Adolf **Busch**, Paul **Hindemith**, ferner die Pianisten **Gieseking** und **Schnabel**, die erstmalig in Paris auftreten werden. — Unter den angekündigten Erstaufführungen stößt man auch auf Regers Hiller-Variationen.

Die Direktion der „Großen Oper" kündigt einen ganzen Wagner-Opernzyklus sowie eine **szenische Aufführung** der „Damnation de Faust" von **Berlioz** an, eine Initiative, die, als längst erwünscht, von allen Opernfreunden mit Freuden begrüßt wird. —

PRAG. Am Prager Tschechischen Nationaltheater gelangte anfangs Oktober die **dreiaktige Oper „Die Brüder Karamasoff"** von dem 36jährigen Tschechen **Ottokar Jeremiaš** zur **Uraufführung**. Eine außergewöhnlich musikdramatische Begabung, tut er zwar noch zu viel des Guten im Auftragen dramatischer Farben und drückt sich beständig in Superlativen aus, aber es

(Fortsetzung auf Seite 672)

besteht kein Zweifel, daß er den musikdramatischen Ausdruck wie kaum ein zweiter unter den jüngeren tschechischen Tonsetzern beherrscht. Am meisten ist Jeremiaš von Richard Strauß beeinflußt, doch lassen sich auch Einflüsse Wagners und Verdis nachweisen. Musikalischer Höhepunkt der Oper ist der zweite Akt mit seinen wundervoll lyrischen Tönen und national-volkstümlichen Weisen. Für die dramatisch spannende Gerichtsszene des 3. Aktes ist die Musik bei aller dramatischen Schlagkraft und vielseitigen Charakteristik der einzelnen Zeugenverhöre dennoch eher ein Hemmschuh als eine Unterstützung. Um der dramatischen Wirkung willen würde die Oper übrigens mit dieser Gerichtsszene weit besser schließen als mit dem ihr angehängten versöhnlichen Epilog. Das Textbuch, das an Verismus und Sensation nichts zu wünschen übrig läßt, hat der Komponist gemeinsam mit Jaroslav Maria nach dem bekannten Romane Dostojewskys verfaßt. Die Aufführung unter der künstlerisch sorgfältigen und dramatisch lebendigen musikal. Leitung von Ostrčil, mit der stil- und stimmungsvollen Ausstattung Vlastislav Hofmanns und der aufmerksamen Regie Herrn Pujmans war hervorragend und verhalf dem anwesenden Komponisten zu einem außerordentlichen Erfolge. In den Hauptpartien der Oper ragten vor allem Anna Kejřova, Josef Masak und Emil Pollert hervor. E. J.

FLORENZ. Hier ist zum ersten Male ein großes städt. Orchester geschaffen worden, als dessen Leiter der Dirigent Vittorio Guy berufen wurde. Die neubegründete Florentiner Konzertgesellschaft veranstaltet zunächst auf drei Jahre zwanzig Abonnementskonzerte in der Konzertsaison. Neben der zwei Monate umfassenden Opernsaison und den Kammermusikveranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde will die Arnostadt auch der Pflege des Chorgesanges erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden und einen ständigen städt. Chor begründen. Mit diesen für Italien neuen Einrichtungen tritt Florenz in Wettbewerb mit den musikfreundlichsten Zentren Europas, insbesondere mit Rom und Mailand, die an der Spitze italienischer Musikpflege stehen. Dr. Fritz Rose.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Carl Bechstein, die berühmte deutsche Klavierfirma, begeht in diesem Herbst die Feier ihres 75jährigen Bestehens. Bezüglich der Gründung und Geschichte dieses Hauses verweisen wir auf den Artikel im Juniheft 1926, in dem wir auch das Bild Carl Bechsteins, des Gründers der Firma, gebracht haben.

728 teilweise hochbedeutende Musiker-Autographen werden am 16. und 17. November durch das Berliner Antiquariat Leo Liepmannssohn im „Grünen Saal" des Meistersaals, Berlin W 9, Köthenerstr. 38 I, vormittags 10 Uhr und nachmittags 4 Uhr, versteigert.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

95. JAHRG. LEIPZIG / DEZEMBER 1928 HEFT 12

An unsere Leser!

Wir müssen denn doch wieder einmal ein paar Worte unmittelbar an unsere Leser richten, wozu der bevorstehende Eintritt in ein neues Jahr noch besondere Veranlassung bietet. Stärker denn je ist deutsches Wesen und mit ihm deutsche Musik und eine in ihr gegründete Musikanschauung bedroht, und es unterliegt keinem Zweifel, daß hieran der Deutsche selbst schuld ist, weil er, ganz im Gegensatz zu den Vertretern einer internationalen Wurzellosigkeit, ruhig zusieht und offenbar darauf zu warten scheint, bis ihm die Schlinge vollends um den Leib gezogen ist und er in seinem eigenen Lande nichts mehr zu sagen hat. Unsere Leser wissen, daß die Zeitschrift für Musik wie keine andere deutsche Musikzeitschrift kein höheres Ziel kennt, als unentwegt und mit Hintansetzung aller persönlichen Vorteile für die Sache der deutschen Musik einzutreten, sie müssen aber auch wissen — und auch hier gilt es ein offenes Wort —, daß auch sie Pflichten gegenüber der von ihnen geliebten Zeitschrift haben, die darauf angewiesen ist und ihre Aufgabe nur dann erfüllen kann, wenn der Kreis ihrer regelmäßigen Bezieher sich immer mehr erweitert. Es genügt nicht, daß unsere Zeitschrift die wohl gelesenste und schärfst beobachtete deutsche Musikzeitschrift ist, wenn diese Verbreitung gerade auch darauf beruht, daß die einzelnen Nummern herumgereicht werden und auf diese Weise in die Hände vieler Leser gelangen. Denn der Sache kann nur dadurch wirklich gedient werden, wenn die Z.f.M. regelmäßig gelesen wird, möglichst jeder Leser als tatkräftiger Werber für sie eintritt und dadurch das Seinige zu ihrer Verbreitung beiträgt. Die Zukunft einer lediglich der Sache dienenden Zeitschrift ist nicht zum wenigsten in die Hände der Leser gegeben, und zwar heute mehr denn je. So stehe denn jeder, dem die Zeitschrift nicht nur lieb und ein persönliches Bedürfnis geworden ist, sondern der auch weiß, welche Aufgabe sie im deutschen Musikleben zu erfüllen hat, mit aller Kraft für sie ein. Das vereinigt uns dann alle im Neuen Jahr zu doppelt freudiger Arbeit im Dienste der deutschen Musik.

Die Schriftleitung der Zeitschrift für Musik

Hermann Zilcher über musikalische Zeitfragen

Sehr geehrter Herr Doktor!

Ihre freundliche Aufforderung, ich solle etwas über mich selbst und einiges über musikalische Zeitfragen schreiben, zögerte ich immer wieder auszuführen. Nicht nur viel dienstliche und eigene Arbeit hinderten mich, sondern auch einige hemmende Bedenken, die ich vielleicht am besten in die Worte kleiden kann: Viel lieber spreche ich in Tönen zu anderen über mich, und dann weiß der unvoreingenommene Hörer ohnehin Bescheid, wie ich über dies oder jenes denken muß.

Gerne erzähle ich Ihnen aber, daß mir mein Vater, Paul Zilcher, von meinem 5. Geburtstag an regelmäßigen und wohl auch strengen Klavierunterricht erteilt hat und meine Kompositionsversuche (die bis zum Eintritt ins Konservatorium neben vielen kleinen Klavierstücken zu einigen Sonaten für Klavier, Klavier und Violine und — soweit ich mich erinnere — zu einem kleinen Chorwerk gediehen waren) ganz unkorrigiert ließ. Ich bin meinem Vater hierfür besonders dankbar. Ebenso wichtig erscheint es mir heute, daß er mit mir nach jeder Klavierstunde vierhändig vom Blatt spielte, was gedruckt zu erreichen war, so daß ich eine recht beachtliche Literaturkenntnis schon besaß, ehe ich „richtiger" Musikstudent wurde. Ein ähnlicher Glückszufall wollte es, daß ich in meiner ersten Konservatoriumszeit mit einem Frankfurter Mäzen dieses Vierhändig-vom-Blatt-Spielen fortsetzen konnte. Dieser Kunstliebhaber besaß eine ungemein reichhaltige Bibliothek, die die ganze deutsche und fast alle ausländische vierhändig gesetzte Musik enthielt. Auf diese Weise gewann ich schon frühzeitig einen größeren Überblick über das gesamte sinfonische Schaffen und war nun wohlgerüstet, Regel und Richtschnur im Konservatorium zu empfangen.

Meine Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium waren James Kwast, Iwan Knorr und Bernhard Scholz. Jedem dieser Meister verdanke ich ein besonderes Teil meiner Ausbildung. Gewiß war der „vielgeschmähte" Bernh. Scholz außerordentlich streng in Anschauung und Lehre, und damals schon wie auch später lehnte er gar manche harmonische Wendung in meinen Arbeiten oder selbst ganze Arbeiten mit starken Worten ab. Das hinderte aber nicht, daß er sich immer bemühte, der ihm vorgelegten Musik so nahe wie möglich zu kommen. Einmal mußte ich sechs verschiedene Durchführungen zu ein und demselben Sonatensatz machen. Meine damalige Wut war groß, sie verlor sich aber bald, und ich gewann technische Fertigkeit und größere Objektivität der mir eingefallenen (darf man das noch sagen?) oder geschenkten Musik gegenüber. Nach wie vor halte ich einen strengen Standpunkt des Lehrers dem Kompositionsschüler gegenüber für den einzig möglichen. Auch glaube ich nicht daran, daß durch solche Unterrichtsweise Individualitäten zerstört werden, im Gegenteil, sie werden in sich gefestigt, und lernen Form, Gestaltung und — Bescheidenheit!

Mein Schicksal wollte es, daß ich als Begleiter mit sehr vielen Sängern, Sängerinnen, Geigern usw. zu reisen begann, und immer mehr ging mir der Sinn dafür auf, was „Singen" in jeglicher Bedeutung für die Musik (produzierend und reproduzierend) besagen will.

Der glänzende Aufstieg der Programm-Musik ließ mich durchaus kalt, ich schrieb im Gegenteil in der Zeit der detailliertesten Programmrezepte so „absolut" wie möglich und — fast immer für kleines Orchester. Es konnte nicht fehlen, daß ich bald die Etikette des unentwegten Brahms-Verehrers aufgeklebt bekam, welche Rubrizierung

ich jedoch nur äußerlich richtig finde. Neuerdings las ich in einem Lexikon, daß ich „leider noch nicht frei von der Romantik sei", und damit komme ich mitten in das Meer (oder ist es ein Sumpf?) von Schlagworten über heutige Musik.

Mit dem Prinzip von streng durchgeführter atonaler Musik kann ich gar nichts anfangen. Ich finde diese Stipulierung ebenso philiströs, wie wenn jemand sagen wollte, heute schreibt man nur polyphon oder nur im $^7/_4$-Takt oder nur in 5-Klängen. (Wenn ich übrigens richtig höre, will es mir erscheinen, als ob die Atonalen schon heute gelegentlich etwas tonales Wasser in ihren Kompositionswein mischten).

Während es sich aber bei den Atonalen wenigstens noch um nachweisbare, hörbare Dinge handelt, ist es mir gänzlich unverständlich, was das Gerede von sachlicher Musik soll; oder wie ein Komponist schafft, wenn er es erreicht hat, sein subjektives Ich auszuschalten. Schon in der Malerei finde ich den Prinzipienkampf lächerlich, wenn von neuer Sachlichkeit gesprochen wird und jemand beispielsweise eine Straßenecke mit Plakaten, elektrischen Drähten und allerlei peinlichster Kleinarbeit malt, und dabei meint, grundsätzlich etwas anderes zu tun, als was etwa der selige Grützner getan hat, wenn er einen weinfrohen Klosterbruder mit allem Zubehör auf die Leinwand gebannt hat.

Für ebenso verhängnisvoll halte ich das Immer-wieder-Betonen von dem Geist der Zeit oder dem heutigen Lebensrhythmus. Ich irre vielleicht, aber ich kann mir kein wahres Kunstwerk, nichts „urständig Produktives" denken, das nicht jenseits von jeglichem Zeitgeist geschaffen ist.

Ähnlich geht es mir mit der ein für allemal abgesetzten Romantik. Die Szene am Bach mit Wasserplätschern und Vogelgezwitscher ist doch nicht das Wesentliche, sondern das, was der Komponist aus dieser oder mit dieser Anregung geschaffen und geformt hat. Ob das nun Natur aus erster oder zweiter Hand ist, erscheint mir ziemlich gleichgültig. Es besteht kein prinzipieller Unterschied zwischen Windesbrausen, Glockenklang und Maschinengestampfe, und es ist wirklich nur Geschmacksache, ob einer Rokokotänze, bayrische, spanische, arabische oder südafrikanische Tänze für zeitgemäßen Rhythmus hält. Selbstverständlich wird es immer wieder (sogar in der Regel) vorkommen, daß ein Komponist Musik schreibt und nicht weiß, von wannen sie gekommen ist, aber er wird sie nach seiner Begabung, nach seiner Gestaltungskraft und nach seinem Geschmack formen, und selbstverständlich ist diese Musik in ihrer Art genau so subjektiv wie irgendein Albumblatt aus der Biedermeierzeit.

Vielleicht ist aber überhaupt zu viel Literatur und Wissenschaft in die Musik hineingekommen. Wenn ich schon die Menge und Art des Wissens bei den heutigen gebildet sein sollenden Erziehungsbedürftigen für durchaus revisionsreif halte, so scheint mir die Musikerziehung an vielen Orten erst recht auf Abwegen befindlich. Es ist für den praktischen Musiker nicht wichtig, zu wissen, wo die 4. Sinfonie von Bruckner geschrieben worden ist, aber ihre Musik soll er kennen. Es ist gleichgültig zu wissen, in wieviel Perioden man Beethovens Schaffen einteilt, aber seine Werke soll man in sich haben. Ich bin durchaus kein Gegner der verschiedensten musikwissenschaftlichen Gebiete auf „ik"; ehe es aber not tut, aus der Tonpsychologie mehr oder minder schwimmende Weisheiten aufzunehmen, ist es wichtig, möglichst viel Musik der großen Meister zu kennen und — zu lieben! Wichtiger als Aufsätze über Stilkunde sind lebendige Anleitungen zu richtiger Interpretation. Ich bin mir dabei wohl bewußt, daß im Laufe eines Jahrhunderts auch die Interpretationsweise eines Meisterwerks sich aus allerlei Gründen ändern mag. Aber der heutige traditionslose „subjektive" Aufführungsstil

mancher junger Künstler stammt aus Unkenntnis und Unvermögen, wenn er nicht noch schlimmere Ursachen hat. „Tradition ist Schlamperei" hat wohl Gustav Mahler gesagt; mangelnde Tradition aber oder Verneinen derselben ist schlimmster Dilettantismus. Ich fürchte, es wird eine Generation großgezogen, die sehr ästhetisch und vielsinnig über Musik sprechen kann, die Musiksprache selbst kann sie aber nur stammeln. Alle wohlgemeinten Erziehungskünste helfen nichts, wenn nicht das ureigenste Gebiet, die Musik und das Musizieren in allererster Linie gepflegt wird. So birgt das gleißende Wort „Hebung des Musikerstandes" (sofern nicht lediglich Besoldungsfragen damit gemeint sind) m. E. große Gefahren. Ich stehe nicht an zu erklären, mehr denn je brauchen wir gute Musikanten, um eine instinktsichere Truppe zu haben, die sonder Furcht und Tadel über die Abgründe der heutigen ästhetischen Unsicherheiten ihren Weg gehen und das Feuer weitergeben kann. Begabungen, Aufgaben und Ziele des Musikers sind eben andere als die des Musikwissenschaftlers.

Zu der allgemeinen Unsicherheit in Künstler- wie in Hörerkreisen trägt natürlich die Quantität (nicht Qualität) des zu Hörenden erheblich bei. Nur ungern spreche ich hierbei von der alles umspannenden Macht des Rundfunks. So wie die Dinge heute liegen, muß durch diesen auf der einen Seite das Qualitätsgefühl für Interpretation leiden und auf der anderen Seite muß die Überfülle des Gebotenen Abstumpfung, Überdruß und Oberflächlichkeit im Zuhörer erzeugen. Das Überhäufen mit künstlerischen Darbietungen oder mit Kunst überhaupt halte ich für das größte Übel unserer Zeit. Es ist nicht gut, daß jeder fünfte Mensch nicht nur Sonntags, sondern jeden Tag seine Sinfonie im Apparat hat. Von dieser Meinung bringt mich auch die Tatsache nicht ab, daß man auf einsamem Gletscher am Nordkap eine Opernaufführung der Skala hören oder daß der Bewohner eines abgelegenen Gutshofes in Unterfranken nach der Jazzkapelle des Savoyhotels in London tanzen kann. Es ist natürlich zwecklos, gegen die Gewalt des Tatsächlichen ankämpfen zu wollen, mir ist auch nur darum zu tun, ein Signum „unserer heutigen Zeit" festzunageln, die Wunder der Technik mit Kunst verwechselt und in vielen Fällen Menge gleich Güte setzt.

Ähnliche Verwechslungen glaube ich auch da und dort in der Einstellung heutigen Tonschöpfungen gegenüber zu beobachten. Sind Dreiklänge in einem Werk, hat es eine gewisse Form und ist es nicht nach dem alle zehn Jahre wechselnden jeweiligen Modeschlagwort geformt, so gilt es als nichtmodern; und umgekehrt, enthält ein Musikwerk die gerade üblichen Erkennungsmerkmale, so ist der Autor durchaus neuzeitlich und sein Werk vor hämischen Glossen gesichert. Dabei sollten gerade die sich so historischdenkend Brüstenden doch nie vergessen, daß Philipp Emanuel Bach sicher „moderner" war als Johann Sebastian, und daß Fortschreiten nicht immer Aufwärtsschreiten bedeutet.

Nachdem ich nun überzeugt bin, genügend „angeeckt" zu haben, hoffe ich, trotzdem noch die Zeit zu erleben, in der „Musikant" wieder ein Ehrentitel sein wird.

Zwei Gesetze müßte aber der Staat zu diesem Zwecke schaffen: 1. strenge Rationierung des Musikbetriebes, soweit er öffentlich ist, und die Errichtung von einigen musikalischen Naturschutzparks, auf daß die Musikantengilde nicht ganz ausstirbt, zu deren Mitglied sich von je und immerdar mit besonderem Stolze bekennt

Ihr ganz ergebener

Hermann Zilcher.

Franz Schubert im Lichte übler Nachrede

Von Richard Gottschalk, Berlin (Schluß)

An einem dunklen Punkte, den man in Schuberts Leben glaubt entdeckt zu haben, wollen wir nicht vorübergehen. Schubert war in den letzten Jahren seines Lebens viel krank. 1822/23 zog er sich ein langwieriges Leiden zu, das zeitweise Krankenhausbehandlung notwendig machte. In Februar 1823 konnte er seine Wohnung nicht verlassen, den Sommer desselben Jahres brachte er im Hospital zu, im März 1824 spricht er in einem Briefe an Kupelwieser ganz verzweifelt von seinem Gesundheitszustand, und aus dem Umstande, daß er seinem Freunde Dr. med. Bernhardt im Jahre 1826 6 vierhändige Märsche (op. 40) als „ein Zeichen seiner Dankbarkeit" widmete, kann man schließen, daß er auch in diesem Jahre ernstlich krank gewesen sein muß[11]). Seine Stimmung wechselte in dieser Zeit, bald ist er niedergedrückt und zum Tode betrübt, bald fühlt er sich wieder wohl und ist nach eigenen Briefen an Schwind vom August und September 1824 und nach einem Briefe Anton Ottenwalts an Joseph Spaun vom November 1825 heiter und gesund[12]). Nirgends findet sich in der Schubertliteratur ein Hinweis auf irgend ein Medikament oder auf die Behandlungsweise, die einen Rückschluß auf die Art der Erkrankung gestatteten. Man erfährt nur aus Briefen Schwinds an Schober, daß er ein 14-tägiges Fasten hält, ein andermal, daß er sehr komisch hungrig ist oder schwelgerisch Tee trinkt, und aus einem Briefe von Johanna Lutz an ihren Bräutigam Kupelwieser, daß er eine Zeitlang „eine strenge Ordnung" halten mußte. Der Phantasie ist also der weiteste Spielraum gelassen, und sie hat diese Lücke in dem Lebensbilde Schuberts bereitwillig ausgefüllt. Ein Brief Schwinds an Schober vom 26. 12. 1823 bot dazu einen willkommenen Anhaltspunkt. Er schreibt: „Schubert ist besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinen eigenen Haaren gehen, die wegen des Ausschlags geschoren werden mußten. Er trägt eine sehr gemütliche Perücke. Er ist sehr viel bei Vogl und Leidesdorf." Und am 22. 2. 1824 berichtet derselbe: „Schubert ist sehr wohl, er hat seine Perücke abgelegt und zeigt einen niedlichen Schneckerlanflug." Syphilitiker haben nicht selten Ausschläge am Kopf und Haarausfall, also, so sagt man, ist Schubert syphilitisch erkrankt gewesen. Otto Erich Deutsch hat es erstmalig ausgesprochen, daß Schubert 1823 „an einer schweren venerischen Krankheit" im Hospital daniedergelegen habe[13]). Gewiß wird Schubert auch seine Liebesabenteuer gehabt haben, schreibt er doch an Schober von Zelesz aus, wo er als Musiklehrer im Hause des Grafen Esterhazy weilte, unter anderem: „Der Koch ziemlich locker, die Kammerjungfer 30 Jahre alt, das Stubenmädchen sehr hübsch, oft meine Gesellschafterin, die Kindsfrau eine gute Alte, der Beschließer mein Nebenbuhler." Aber das war 1818, und zudem kann man den Begriff „Gesellschafterin" sehr weit und auch sehr eng fassen. Auffallend ist doch, daß seine Freunde, außer den angeführten Briefen Schwinds, nicht die geringste Anspielung auf eine derartige Krankheit Schuberts machen. Auch Anselm Hüttenbrenner, Bauernfeld, Schindler in ihren Erinnerungen nicht. Anselm Hüttenbrenner schreibt im Gegenteil an F. Luib: „Schubert war grundehrlich, wahr und aufrichtig, und er lebte in jener Zeit (unter uns gesagt) viel reiner als ich." Johanna Lutz würde ihrem Bräutigam Kupelwieser nach Rom nicht so harmlos freundlich von Schuberts Krankheit berichtet haben, wenn sein Leiden von der vermuteten Art gewesen wäre.

[11]) Grove's Dictionary of Music and Musicians. London, Macmillan & Co., 1908. Vol. IV.
[12]) Deutsch, Dokumente, II. Band.
[13]) O. E. Deutsch, „Schuberts Herzeleid" in Bühne und Welt, IX. Jahrgang. Berlin, Otto Elsner, 1907.

Nein, der Verlust des Haupthaares kann auch ganz andere Ursachen als die angenommene haben. Kupelwieser hat sich einmal in ähnlicher Lage befunden. Schwind schreibt an Schubert nach Steyr am 14. 8. 1825: „Nun ist aber Kupelwieser seit acht Tagen auch schon da. Er sieht prächtig aus und hat einen vollkommenen Haarputz, den er Nervenfiebers halber lang hat entbehren müssen." Vielleicht hat er auch ein bißchen Kopfausschlag gehabt! Nun hat aber Bauernfeld im August 1826 in seinem Tagebuch vermerkt: „Schubert halbkrank (er bedarf „junger Pfauen" wie Benvenuto Cellini)[14])". Hinter den „jungen Pfauen" muß doch etwas stecken! Cellini war luetisch erkrankt, also —. Nun, Cellinis Schilderung seiner Krankheit im 11. Kapitel des ersten Buches der Goetheschen Übersetzung (Augenübel, der Körper mit roten Bläschen, so groß wie Pfennige, überdeckt) ist für die Art seiner Erkrankung nicht überzeugend, wenn er selbst auch die Vermutung ausspricht, daß das schöne Mädchen, das er bei sich hatte, an seinem Augenübel schuld sei. Die Ärzte haben seine Meinung nicht gelten lassen, und einer so ernsten Krankheit wäre er doch wohl mit einem Destillat von „Lilie mit Stengel und Blume" nicht beigekommen, wie es nach seinen Angaben geschehen ist. Und die jungen Pfauen stehen überdies mit dieser Krankheit gar nicht in Verbindung. Die ungesunde Wohnung hatte ihn und seine Leute krank gemacht, und die kräftige Nahrung mit jungen Pfauen, von denen er alle zwei Tage einen schoß, hat sie wiederhergestellt (III. Buch, 3. Kapitel). Es ist durchaus möglich, daß Bauernfeld nur sagen wollte, dem geschwächten Körper Schuberts könne nur durch geeignete Stärkungsmittel aufgeholfen werden. Das Zitat aus Benvenuto Cellini mag daraus zu erklären sein, daß die Freunde in jener Zeit gerade Goethes Übersetzung gelesen hatten. Nun ist aber noch ein Kronzeuge für Schuberts „ausschweifendes" Leben vorhanden: Wilhelm Chezy, der Sohn Wilhelmine v. Chezys, der „heillosen Frau", wie sie Schwind in einem Briefe an Schober vom 22. 12. 1823 nennt, die Weber das Libretto zu Euryanthe und Schubert den Text zu Rosamunde geliefert hat, und deren Bestimmung gewesen zu sein scheint, die Musiker, die sich mit ihr verbanden, herabzuziehen[15]). Der „heillose Sohn" dieser „heillosen" Frau ist, durch Ernst Feuchtersleben in die Tafelrunde eingeführt, in Bogners Café mit Schubert „manchmal in gelegentliche Berührung gekommen" und hat nicht nur die Liebenswürdigkeit, den „kleinen breiten Musikus" einen „Talgklumpen" zu nennen, sondern weiß auch von seinen „lebensdurstigen Neigungen" zu berichten: „Er setzte einen gewissen... soll ich sagen: Stolz? in die Unfälle, welche ihm auf wilden Wegen zugestoßen waren. Jedenfalls tat er sich darauf etwas zugute. Die reizenden Müllerlieder hatte er unter ganz anderen Schmerzen gesetzt, als jene waren, die er im Munde des armen Mühlknappen mit der verschmähten Liebe durch seine Noten unsterblich machte[16])." „Dolores mis albricias" (Schmerzen sind mein Los) hat Chezy als Motto über jenes Kapitel seiner Erinnerungen gesetzt. Nun stelle man sich vor: Wilhelm Chezy ist am 21. 3. 1806 geboren, 1826 lernt er Schubert kennen, und dem zwanzigjährigen jungen Manne, der in den Freundeskreis hineinschneit, offenbart sich Schubert, der nach einer Mitteilung Schobers an Kreißle über Liebesangelegenheiten selbst seinen vertrautesten Freunden gegenüber größte Zurückhaltung beobachtete[17]), in der von ihm angegebenen Weise. Chezy hätte Schubert und uns einen Gefallen getan, wenn er seine Feder im Zaum gehalten hätte. Bauernfeld, der Schubert besser kannte als der zugereiste Jüngling, erzählt

---

[14]) Deutsch, Dokumente. II. Band.
[15]) Grove, a. a. O.
[16]) W. Chezy, Erinnerungen aus meinem Leben. I. Band, 2. Bändchen: Helmine und ihre Söhne.
[17]) Kreißle, S. 480.

in seinen Gesammelten Schriften, Band 11, im Gegenteil, daß die aussichtslose Liebe zu Komtesse Karoline Esterhazy Schubert gerade von Abwegen zurückgehalten habe: „Der Kampf zwischen ungestümem Lebensgenuß und rastlos geistigem Schaffen ist immer aufreibend, wenn sich in der Seele kein Gleichgewicht herstellt. Bei unserm Freunde wirkte zum Glück eine ideelle Liebe vermittelnd, versöhnend, ausgleichend, und man darf Komtesse Coroline als seine sichtbare wohltätige Muse, als die Leonore dieses musikalischen Tasso bezeichnen." Ein Arzt, Dr. Waldemar Schweisheimer aus München, hat den „Fall Schubert" mit der Sonde des Mediziners untersucht und berichtet darüber ausführlich[18]). Nach seinen Angaben hat die Untersuchung von Schuberts Schädel am 12. 10. 1863, als er gleichzeitig mit dem Beethovens ausgegraben worden ist, wie auch eine zweite Untersuchung 1888 anläßlich der Exhumierung und Überführung der Särge der beiden Tonkünstler in den Wiener Zentralfriedhof keinen Anhaltspunkt für ein Übergreifen der Krankheit auf das Knochensystem ergeben. (Man erinnert sich hierbei, daß ein „findiger" Arzt an einer Photographie oder Bleistiftzeichnung des Schädels Beethovens Anzeichen einer ähnlichen Erkrankung bei diesem Heros entdeckt haben will!) Schweisheimer kommt nach eingehender Prüfung aller nur aufzutreibenden Angaben über Schuberts Leben zu dem Ergebnis, daß sie nicht ausreichen, die Diagnose auf Lues zu stellen. „Auf keinen Fall ist Schubert an den Folgen einer venerischen Erkrankung gestorben. Sein Tod ist durch Typhus (damals und später allgemein Nervenfieber genannt) herbeigeführt worden." Mangelhafte hygienische Verhältnisse in Wien, schlechte Wasserversorgung usw. mögen die Ausbreitung dieser Krankheit begünstigt haben. Auch Schuberts Mutter ist 1812 dieser Krankheit erlegen.

Damit sollte man endgültig die Akten über „den kranken Schubert" schließen und aufhören, von einem „selbstverschuldeten Leiden, das ihn nach 5 Jahren dahinraffen sollte"[19]), zu sprechen. Bemerkungen, wie „nicht in der Höldrichsmühle bei Mödling, auch nicht in der Schubertmühle bei Zelesz, wie die Sage will, sondern im Spital hat Schubert damals, an einer schweren venerischen Krankheit daniederliegend, die ersten „Müllerlieder" komponiert,"[20] sollen uns die Freude an diesen herrlichen Weisen nicht trüben.

Ein trunkenes Jünglingslied von Franz Schubert
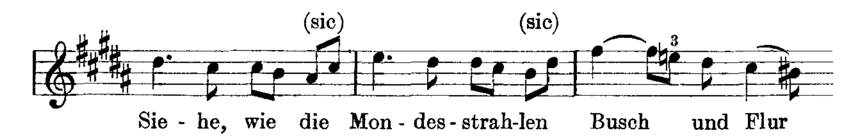
Von Alfred Heuß

II. (Schluß)

Ich denke, die Leser haben sich nunmehr in das dem letzten Heft beigegebene Jünglingslied „Die Mondnacht" von Franz Schubert seelisch wirklich eingelebt und es zugleich mit den zwei anderen, aus der gleichen Zeit stammenden und textlich eng verwandten Liedern verglichen, die gerade auch zu diesem Zweck der betreffenden Musikbeilage einverleibt worden sind. Diese beiden Lieder sind lediglich Talentproben eines jungen Genies und weit davon entfernt, geniale, die Gedichte erfüllende Lieder zu sein. Hierfür den Grund zu erforschen und darin zu finden, daß der junge Schubert sowohl den seelischen wie den kompositorischen Ausgang nur von der ersten Strophe

[18]) „Der kranke Schubert". Zeitschrift für Musikwissenschaft, III. Jahrgang. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920/21.
[19]) Moser, Geschichte der deutschen Musik. II. Band. Stuttgart, Cotta Nachf. 1924.
[20]) O. E. Deutsch in „Bühne und Welt".
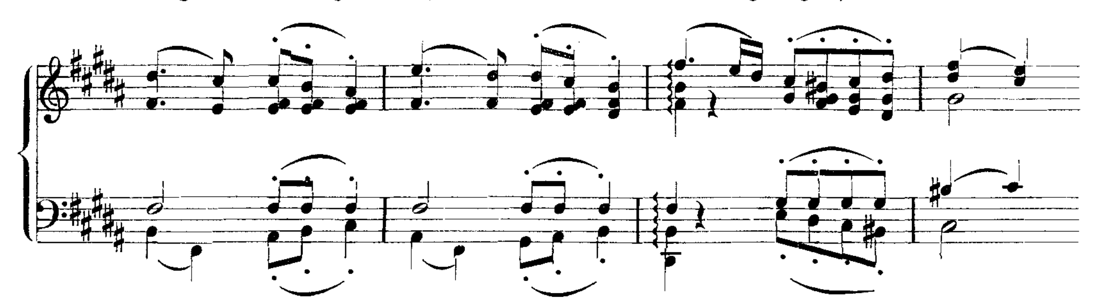
genommen hatte, mußte im Hinblick auf die Entstehung von Strophenliedern als sehr wichtige Erkenntnis gelten. Wir fügen hierzu aber bei, daß es — gerade auch beim jungen Schubert — Fälle gibt, wo der Komponist die verhältnismäßig unwichtige erste Strophe komponiert und trotzdem eine auch im inhaltlichen Sinne gute Melodie erfinden kann und zwar deshalb, weil er das ganze Gedicht aufnahm und deshalb mit einer erfüllten Seele an die erste Strophe herantrat, diese nunmehr im Lichte des Gesamtgedichts erfassend. Eine gewisse Umständlichkeit und Unnatürlichkeit liegt diesem Vorgehen aber selbstverständlich zugrunde. Noch ein Weiteres sei bei dieser Gelegenheit berührt: Wie kommt es, daß wir eine auf die letzte oder eine sonstige gesteigerte Strophe entstandene Melodie nicht viel zu übertrieben im Ausdruck finden, wenn wir sie auf Strophen singen, die im Verhältnis zu jener eine offenbar zurückhaltendere Melodie verlangen? Das beruht vor allem darauf — und man darf darin geradezu ein seelisches Gesetz sehen —, daß ein Mehr im Ausdruck weit weniger auffällt als ein Zuwenig, wo es z. B. vorkommen kann, daß eine Melodie, so sie im Verlauf auf gesteigerte Textstrophen gesungen wird, ihre zu geringe Bewegtheit aufdeckt und deshalb verfehlt wirkt. Das traf z. B. für die beiden ersten unsrer drei Lieder Schuberts zu, während im dritten das umgekehrte Verhältnis herrscht. Hier ist nun allerdings der Unterschied derart groß, daß er ohne weiteres auffallen sollte und unweigerlich auffällt, so man die erste Strophe etwa mit dem bis zum Bersten gesteigerten Ausdruck gäbe, den vor allem die letzte Strophe verlangt. Man würde und dürfte einen Sänger für verrückt halten, so er die letzte Verszeile: „glänzend der Pappeln wogende Wipfel" mit Ekstase sänge. Der Sänger eines derartigen Liedes muß auch geradezu wissen, welche Bewandnis es mit der Melodie hat, weil er erst hierdurch die nötige Freiheit und Sicherheit dem Lied gegenüber erhält. Es wäre für ihn in diesem Fall ganz unmöglich und erschiene ihm als Unsinn, schlösse er den Vortrag der ersten Strophe in starker, geschweige höchster Steigerung und fortissimo. Er darf vielmehr zunächst so wenig als möglich aus sich herausgehen, weiterhin wird er mit größter Vorsicht die einzelnen Strophen gestalten wollen, vor allem im Hinblick darauf, daß die letzte Strophe die Entscheidung bringt. Aber er darf noch weiter gehen und vom Standpunkt ihrer Entstehung aus auch an die Melodie selbst herantreten. Er gewahrt da zunächst, daß der Sequenzaufbau des Anfangs zu den Worten der ersten Strophe sich unmöglich fügen will, so daß Abhilfe zu schaffen ist. Wie nun aber, wenn gesungen wird:



die Sequenzmelodien also miteinander verbunden werden? Dann ist die Melodie soweit — ich sage soweit — ganz in Ordnung, verlangt aber für den Vortrag einen sehr langen Atem, was wiederum der ganzen Phrase insofern zugute kommt, als man sie mit feinstem Piano geben muß; das entspricht ihr dann aber als einer sanften „Mond"-Melodie. Auch für den Anfang der zweiten Strophe wird man von dem Mittel der Melodie-Variierung Gebrauch machen wollen, wenn man auch am liebsten gerade diese Strophe ihrer oft fast unmöglichen Poesie wegen — denn Kosegarten ist oft reichlich geschmacklos — preisgäbe. Kurz, der Sänger stehe derartigen Strophenliedern selbständig gegenüber. Sicherheit erhält er aber in diesen Fragen erst dann, wenn er wirk-

lich weiß, wie es sich mit der Melodie, d. h. ihrer Entstehung, verhält. Hält er, wie hier, die erste Strophe für die maßgebende, so bindet er sich natürlich an den genauen Wortlaut der Melodie, vielleicht sogar auch an die Dynamik des Liedes, und das Ergebnis wird sein, daß er mit dem Lied nichts Rechtes anfangen kann und es preisgibt. Ein echtes Strophenlied ist nun einmal die geheimnisvollste Vokalgattung, die es gibt.

Auch auf die Harmonik des Liedes versprachen wir zurückzukommen. Man vergleicht sie zunächst am besten mit den zwei anderen Liedern. Hier haben wir es mit einer typischen, lediglich rein musikalischen Harmonik zu tun, die die Melodien im, sagen wir, hergebrachten Sinne erfüllt, so daß wir lediglich auf die nächstliegenden, der Melodie zugrundeliegenden Harmonien stoßen; etwas Besonderes, Individuelles wird nirgends herausgeholt. Bei der „Mondnacht" ist dies aber in sogar ausgeprägtem Maße der Fall. Man erkennt dies allerdings erst dann in aller Klarheit, so man sich von der Schubertschen Harmonik ganz frei macht, so daß es am besten wäre, der musikgebildete Leser kennte diese gar nicht und harmonisierte die Melodie rein nach musikalischen Grundsätzen. Wir wetten dann, daß er dann zu einer ganz gleichen Harmonisation käme wie der Musiker, dem wir die ihm unbekannte Melodie vorlegten und ihn baten, er möchte die naturgegebene Harmonik zu den ersten Takten schreiben. Er tat es, und es ergab sich Folgendes (der Schluß ist zusammengezogen):



In dieser Art etwa würde gerade auch Beethoven die Melodie harmonisiert haben, der zweite Takt erinnert sogar unmittelbar an ihn. Wie ganz anders geht nun aber Schubert vor! Durch Berührung der Dominant-Dominante gibt er der Melodie etwas ekstatisch Leuchtendes, gleich darauf aber, mit Ergreifen des wieder in H-Dur stehenden Cis-Moll-Akkordes, etwas Herbes, unberührt Reines, so daß dann gleich die ersten Takte einen ganz ausgeprägten Charakter im Sinne des Gedichtes erhalten, nämlich in die Stimmung einer reinen, leuchtend-herben ekstatischen Stimmung getaucht werden. Kurz, man hat es mit einer die Melodie in einem ganz bestimmten Sinn ausdeutenden Harmonik zu tun, zu der sich nur auf ganz bewußtem Wege gelangen ließ: die Harmonik soll nicht nur allgemein-musikalischen Zwecken dienen, sondern ganz bewußt dichterischen, wie man nur immer sagen kann, daß es das „Außermusikalische" ist, das zu neuen Entdeckungen führt. Und auf dem Gebiet der Harmonik, besser der harmonischen Ausdeutung, ist Schubert einer der größten Pfadfinder in der neueren Musik. Das beruht auf einer besonderen Seite seiner Natur: urmusikalisch wie nur je ein großer Musiker, erweist sich seine gesund geistige, aber mehr weiblich als männliche Natur in einer Weise für das Aufspüren harmonischer Möglichkeiten geeignet, und zwar eben durch das weibliche Hineinfühlen in einen geistig erfaßten Vorwurf, daß er gerade auf harmonischem Gebiet, dem eigentlich weiblichen Teil der Tonkunst, zu damals ungeahnten Ergebnissen gelangt. Man halte sich vor Augen, daß diese geistig erfühlte Harmonik, die bereits über der

Sache steht, von einem noch sehr jungen Komponisten herrührt. Harmonisch außerordentlich ist auch der ganze zweite Teil des Liedes. Wie hier Schubert auf eine lange Strecke harmonisch zu spannen weiß — man beachte das teilweise chromatische Hinaufrücken —, um dann förmlich zu explodieren, gehört zu den neuen Erscheinungen auf dem Gebiete des Liedes. Der Fis-Dur-Quartsextakkord im vorletzten Takt ist geradezu ein Ereignis. Hat man nicht ohne weiteres das Gefühl, daß dieses fis ein ganz neuer Ton, höher als das vorangehende fis, ist und in diesem Sinn als etwas strahlend Überwältigendes wirkt? Und welche Spezereien bei „Strahlen regnen", weiterhin aber auch in der folgenden Stelle durch genialste Anwendung dissonierender, geradezu wollüstig ekstatischer Vorhalte! Nie ist z. B. Max Reger zu einer derart geistig überlegenen Harmonik gelangt; sein Reich liegt ganz wo anders.

Indessen, wir wollen es mit diesen Bemerkungen bewenden lassen, zumal es sich um Dinge handelt, die von jedem erfühlt sein wollen. Wer dies vermag, merkt unwillkürlich, daß er es mit einem Ausnahmelied zu tun hat, das sich den berühmtesten Liedern aus Schuberts Jünglingszeit würdig an die Seite stellt und unter diesen als etwas in seiner Art Besonderes dasteht. Das Lied mit seiner großen Entwicklung und der Vereinigung anbetender und trunkener Ekstase faßt denn auch den jungen Schubert nach dieser Seite wie in einem Brennpunkt zusammen, sodaß auch niemand das Lied wird vergessen können, der es sich einmal zu eigen machte.

Die beiden großen Bdur-Trios der deutschen Musik

Von Konrad Huschke, Weimar

Schon über 100 Jahre sind nun dahingegangen seit den Herbsttagen 1826, da Franz Schubert sein blühendes, klangseliges B dur-Trio für Klavier, Violine und Violoncell op. 99 schuf. Die B dur-Tonart ist eine der Lieblingstonarten für die in frohgemuter Heiterkeit dahingleitenden, von Frühlingswundern singenden Offenbarungen der Musik. Ich erinnere an Haydns Londoner B dur-Sinfonie, an Beethovens Vierte und an die Liebes- und Frühlingssinfonie Nr. 1 von Robert Schumann. So frühlinghaft ist auch dieses Trio des großen Liedersängers, ein Werk von lichtvoller Fröhlichkeit und versonnener Schwärmerei.

Es ist eigen mit dem letzten Schubert. Die Schwermut, die den so herzlich zur Lebensfreude neigenden Meister schon in seinen Jünglingsjahren zuweilen gestreift hatte, ergriff, je älter er wurde, mehr und mehr von ihm Besitz, sie schien ihn sogar bisweilen vollkommen zu übermannen, aber immer wieder riß er sich heraus zur Sonne. Und so sehen wir das ergreifende Schauspiel, daß nach einem tiefelegischen, wie in Nacht getauchten Werk gleich einer Erlösung ein Lichtwerk der Freude erscheint; dann sinkt er wieder in das Dunkel der Melancholie, um sich abermals zur Sonne emporzurecken.

Das hervorstechendste Werk, das dem B dur-Trio vorausging, war das in schwermütigen Klängen von der Vergänglichkeit alles Schönen singende große d moll-Quartett, das Schicksals- oder Todes-Quartett Schuberts. Hingegen tauchte er, als das B dur-Trio kaum in die Welt hinausgejubelt war, in die Nacht der Winterreise unter, jener schauerlichen Gesänge, die auf dem Gebiete des Liedes vielleicht sein Größtes bedeuten, aber seinen düster-grauen Seelenzustand in erschreckender Weise offenbaren. Aus ihrer Not aber raffte er sich außer zu anderen Werken heiterer Art, z. B. dem kraftvollen Es dur-Trio, zu der heroisch-heiteren C dur-Sinfonie auf. Dann kam der Tod.

Eine Aufführung des Bdur-Trios hat er nicht erlebt; er konnte es, wie so viele seiner Schöpfungen, nur in seinem Innern erklingen lassen. Aber ein anderes B dur-Trio wird ihm um so herrlicher

erklungen sein. Nach seiner Art hat er wohl still und andächtig im Hintergrunde des Saales gestanden und gelauscht. War es am 11. April 1814 im Saal „zum römischen Kaiser" oder einige Wochen danach bei der Morgenfeier im Prater? Vielleicht hatte er sogar, wie später beim Fidelio, vorher einige seiner Lehrbücher zum Leihhaus getragen, um die Kosten für den Eintritt erschwingen zu können. Saß doch am Klavier in höchsteigener Person der Schöpfer des Werkes, Ludwig van Beethoven, und das Werk war sein Trio Bdur für Klavier, Violine und Violoncell op. 97.

Beethoven spielte damals zum letzten Mal öffentlich. Nur als Begleiter seiner Lieder haben ihn weitere Kreise noch am Klavier gehört, so vor allem im Januar 1815, wo er den Sänger Wild in der Hofburg vor den Monarchen des Wiener Kongresses zu seiner „Adelaide" begleitete. Als er damals bei seinem B dur-Trio mitwirkte — am Geigenpult saß der nimmermüde Apostel seiner Kammermusik, der Wiener Geigerkönig Ignaz Schuppanzigh —, hatte sich die Wirkung seines Gehörleidens schon deutlich bemerkbar gemacht. Beim Pianissimo spielte er oft so leise, daß man die Töne überhaupt nicht hörte und bisweilen ganze Tongruppen ausblieben, beim Forte so laut, daß die Saiten klirrten. Moscheles und Spohr haben darüber berichtet. „Über sein so hartes Geschick," schreibt Spohr, „fühlte ich mich von tiefer Wehmut ergriffen. Ist es schon für jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln!"

Aber Beethoven hatte trotz aller Anfechtungen sich seinen Humor nicht rauben lassen. Gerade auch dieses B dur-Trio ist von solch männlich starker, überlegener Heiterkeit, daß, der es hört, voll tiefer Ehrfurcht vor dem großen Überwinder schwersten seelischen Leides steht. Nur das Andante cantabile, einer der erhabensten Sätze der Beethovenschen Kunst überhaupt, ist ernst, wie ein Gebet, sagen die einen, wie eine Sternennacht, die andern, ein Thema mit Variationen so schön, ja vielleicht noch schöner als der ähnlich gestaltete berühmte zweite Satz der Appassionata, jede Variation, schreibt Marx, ist „edel und großsinnig, jede tief empfunden und in treuster Widmung ausgeführt, wie nur Beethoven es vermocht, keiner außer ihm." Aber keine reicht an das Thema. In orgelartig klingenden, weitgedehnten Harmonien zieht es ruhig, weihevoll dahin. Neben ihm am ergreifendsten ist der zarte, in stiller Andacht verklingende Epilog.

Neben diesem Satz, der in die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele hinabtaucht, hat das Andante des Schubert-Trios einen schweren Stand. Aber es ist in seiner zarten Innigkeit und seiner sphärenhaft überschwenglichen Melodik und schwärmerischen Traumstimmung, gegen die die dazwischenklingenden düsteren Gestalten der Erdenschwere mit ihren grollenden Trillern und jähen Läufen vergeblich ankämpfen, doch auch von einer ganz bezaubernden Eigenart.

Das Trio hat überhaupt, ebenso wie z. B. Schuberts Oktett und Forellenquintett, etwas Blühend-Jugendliches und ausgesprochen Süddeutsches. Jugendlich weich in wienerischer Anmut erklingt so auch sein erster Satz neben dem männlich kühnen ersten Satz von Beethovens Trio, der in heroisch-majestätischer Heiterkeit vorüberzieht. Auch Schuberts erster Satz atmet, wenigstens im Hauptthema, Kraft und Stolz, aber sie sind milder und lyrischer geformt als bei Beethoven. Und das zweite Thema, dem schwärmerischen Hauptthema des Andante im Wesen verwandt, neigt sich liebend zu dem ersten, verschlingt sich mit ihm, und beide bilden, von anderen Hymnen der Freude begleitet, eine Kette von Wohllaut und Farbenreichtum, wie sie nur Schubert eigen ist.

Übermut herrscht in den Scherzi, Beethovenscher und Schubertscher; ein behaglicher Ländler bei Schubert im Trio, wie könnt' es anders sein! Aber auch der schwerblütige Beethoven fängt zu tanzen an, und zwar nicht erst im Trio, sondern schon die spitzen Staccati des Hauptthemas wandeln sich zu einem wiegenden Ländler, der gar wonnig dahinschwebt. Im chromatisch sich windenden Trio dagegen hören wir, wie aus der versunkenen Welt des Leides, düster grübelnde Klänge, aber mit derben Schlägen reißt er sich aus der Trübsal heraus, und wieder erklingt der Staccato-Jubel des Hauptthemas. Bekker hat dieses Scherzo mit Recht als eine der kostbarsten Proben für Beethovens geistvolle Behandlung des Trio-Ensembles bezeichnet. Das Schubert-Scherzo ist leichter und einfacher gebaut, ein frisch-fröhlicher Kollege der berühmten Schubertschen Märsche.

Und ebenso fröhlich geht es im letzten Satz von Schuberts Trio zu, in dem sich neben dem Melodiker vor allem der Rhythmiker Schubert im glänzendsten Lichte zeigt. Das sprüht und lacht, tändelt und poltert dahin und kann sich nicht genug tun vor Seligkeit: Volksmusik, vom Genius geadelt! Der Beethovensche Schlußsatz ist wieder wuchtiger, männlicher, nordischer. Wie bei der Appassionata schließt er unmittelbar an den langsamen Satz (den dritten des Trios) an, „nach jener Sternennacht glanzvoll emporsteigend wie der sonnenerwärmte Morgen". Sein Hauptthema, das in Verbindung mit einem keck aufmarschierenden Seitenthema wieder und wieder erscheint, zuletzt in Triolen, Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen, und schließlich in rasendem Presto dahinjagend den Satz zu glanzvollem Ende führt, ist von einer auch für Beethoven ausnehmend packenden Originalität. Einst hatte in einem durch Pflege der Musik berühmten Hause Wiens eine namhafte junge Künstlerin den Satz eben begonnen, als Beethoven mit ernsten, fast feierlichen Schritten und den Worten „Nichts, nichts!" eintrat. Er hatte das Thema vernommen. In günstigen Stunden, besonders bei starker Willensanspannung, schien ihn der Dämon seiner Taubheit, wenn auch nur vorübergehend, verlassen zu wollen; es war, als ob sein Wille den absterbenden Gehörnerven neue Spannkraft verlieh. Lautlose Stille unter den Anwesenden, die längst schon nur mit Scheu und Ehrfurcht zu dem Meister emporblickten. Dieser aber näherte sich der Pianistin, beugte sich über sie und spielte in dieser Stellung mit glühendem und sprühendem Auge das Hauptthema vor. Das Instrument schien wie völlig umgewandelt, die einzelnen Töne erklangen mit einer wunderbaren Energie, Kraft und Fülle, und die Zuhörer fühlten sich unwiderstehlich wie von einer höheren, überirdischen Macht tief und gewaltig erschüttert. Franz Lachner, der Augen- und Ohrenzeuge des denkwürdigen Vorgangs, hat versichert, daß jene Stunde die erhabenste und ergreifendste Erinnerung aus seinem ganzen musikalischen Leben bilde, daß es ihn beim Anhören dieser Stelle jedesmal eiskalt überlaufe und sie ihm, selbst wenn sie von den ausgezeichnetsten Künstlern vorgetragen werde, stets vollkommen profaniert vorkomme.

Es wird stets eine schöne und dankbare Aufgabe unserer Kammermusik-Vereinigungen bleiben, diese beiden großen B-Dur-Schöpfungen vereint erklingen zu lassen, zuerst das leichter wiegende, in Wohllaut schwelgende Schubertsche Werk, dann die schwerere Kost des monumentalen Beethoven. Beide haben sich die Bewunderung und Liebe der Musikwelt in steigendem Maße errungen, und wo sie in all ihrer Herrlichkeit vor uns erstehen, strahlen sie hell in unsere Herzen, ein freudiges Licht in trüber, schicksalsschwerer Zeit.

Hervorragende Meisterwerke altitalienischer Geigenbaukunst

Nach alten Aufzeichnungen von Konzertmeister a. D. Georg Schmidt in Schweinfurt

Schon in meiner Jugendzeit las ich mit größtem Eifer über die Wunderwerke der altitalienischen Geigenbauer, und im Jahre 1878 — in meinem 17. Lebensjahre — hatte ich zum erstenmal Gelegenheit, am Konzertabend des damals berühmten Florentiner-Quartetts unter Führung des hervorragenden Geigers Jean Becker im Harmoniesaale meiner Vaterstadt Schweinfurt echte italienische Meisterinstrumente zu hören und die ausgezeichneten Spieler zu bewundern. Der erste und zweite Violinist besaßen prachtvolle Stradivari, während die Viola von Bergonzi und das Violoncello von Nicolo Amati gebaut war. Jean Becker und der Cellist Hilpert waren damals die deutschen Künstler in diesem Quartett, die andern zwei Mitglieder waren Italiener, die in ihrer Heimat zu jener Zeit viel leichter als heutzutage nach den besten Instrumenten Umschau halten konnten. Als ich im Jahre 1879 meine Violin- und Musikstudien am Leipziger Konservatorium begann, nahm ich in der Kunstwerkstatt des bekannten Geigenbauers Hammig (der Vater) die wunderbare Guarneri-Geige des Gewandhauskonzertmeisters Engelbert Röntgen genau in Augenschein, die Hammig neu besaitet und gereinigt hatte. Deren

phänomenalen Klang konnte ich wiederholt in den Quartett-Soireen Röntgens bewundern, ebenso war das herrliche Amati-Cello von Prof. Julius Klengel wegen seines Tonvolumens bekannt. Auch die in den Gewandhauskonzerten gastierenden ausswärtigen Violin- und Cellovirtuosen waren zumeist im Besitz erster Instrumente. Ich machte mir hierüber stets Notizen und bewahrte die in Zeitungen erschienenen Berichte über berühmte alte Geigen auf, zumal später, als ich in Stockholm, Riga, Hannover und zuletzt in dem großen Sinfonieorchester in Philadelphia lange Jahre tätig war.

Eine der kostbarsten Sammlungen besitzt der bekannte englische Stahlfederfabrikant Josef Gillot in Birmingham, die im Laufe der Jahre auf etwa 500 Violinen von fast allen italienischen Geigenbauerfamilien anwuchs und von allen auf Konzertreisen befindlichen Virtuosen besichtigt werden kann. Gillot schätzt es sich zur größten Ehre, wenn die Künstler sein Palais aufsuchen. Nach Belieben können diese die einzelnen Meistergeigen anspielen und der reiche Kunstliebhaber erweist allen größte Gastfreundschaft. Besonders stolz ist Gillot auf die unter dem Namen „Imperator“ berühmte Stradivari. Bekannt ist ebenfalls die umfangreiche Sammlung des Multimillionärs George Smith in Chicago, in der auch nahezu alle alten Meister vertreten sind, darunter über ein Dutzend Stradivari-Violinen aus verschiedenen Schaffenszeiten. Die herrlichen Instrumente dieser Sammlung stellen zusammen ein Vermögen von einigen Millionen Dollars dar, und es ist höchst bedauerlich, daß diese kostbaren Geigen ein nutzloses Dasein fristen. Wie wertvoll wäre deren Besitz in den Händen so mancher Solisten! Ein steinreicher Amerikaner namens Hamilton in Hartford (Connecticut) war ebenfalls ein leidenschaftlicher Liebhaber echter Streichinstrumente von tadelloser Verfassung der bedeutendsten Italiener, unter denen je eine Ruggeri, Kaspar da Sálo, Bergonzi, Amati, Guadagnini, Maggini, Montagnana, Gagliano, Testore, Guarneri hervorragten. Bei jeder Violine war die Lackfarbe verschieden, von höchster Vollendung und idealem Glanz; auch eine kostbare Geige von Lupot (Paris) befand sich darunter. Nach dem Tode des Besitzers wurden alle Violinen um hohe Preise versteigert. Die bekannte Weltfirma Hill & Sons in London zahlte für die berühmte „Messias“ von Stradivari aus dem Nachlaß Alards im Jahre 1893 die Summe von 50000 Fr., für das Stradivari-Cello Battas 40000 Fr. und für die Stradivari Rodes 30000 Fr., für das Violoncello desselben Meisters, früher im Besitz von Dupot und Franchomme, 40000 Fr. Alfred Piatti besaß eines der wundervollsten Celli von Francesco Ruggeri, das damals schon einen Wert von 50000 Fr. hatte. Paul de Wit in Leipzig kaufte früher eine Viola da gamba (Vincenzo Ruger detto il Per, Cremona 1702) für 20000 M., Eugène Ysaye spielte lange Jahre auf einer Guadagnini (12000 Fr.), später auf einer ganz wunderbaren Stradivari. Jean Gerardys, des Cellomeisters, Lieblingsinstrument war eines von Guarnerius del Jesu (80000 Fr. wert). Sarasate spielte auf der ihm bei Lebzeiten vom spanischen Königshofe überlassenen Stradivari, die auf über 100000 Lire geschätzt wurde; Josef Joachim war Eigentümer von drei hervorragenden Stradivari von größtem Werte, darunter die von seinen Londoner Bewunderern ihm als Geschenk überreichte. Ebenso besaßen Wilhelmy, Emil Sauret, Waldemar Meyer, Carl Halir, Johann Kruse herrliche Stradivari. Der russische Geiger Mikaileff erstand in Budapest auf einer Auktion eine Stradivari für nur 6000 Gulden, eine solche besaß auch der Prinz von Wales und der Herzog von Coburg (28000 M.), der englische Geiger Carrodus eine der Geigen, die einst Paganini beim Hazardspiel verlor. Letzterer erwarb nach und nach zwei vorzügliche Celli, eine Viola und mehrere Violinen; seine Lieblingsgeige von Guarnerius del Jesu befindet sich in einem Glasgehäuse im Museum zu Genua. Testamentarisch vermachte Paganini je eine Violine an Bériot, Spohr, Lipinski, Vieuxtemps, Molique, Ole Bull und Ernst, letztere erwarb später die Virtuosin Wilma Normann-Neruda. Die großen Künstler unserer Zeit besitzen fast alle ganz kostbare Instrumente, wie besonders Sascha Heiffetz, Micha Elman, Fritz Kreisler, Hubermann, Flesch, Burmester, Hubay, Vescey, Klingler, Kubelik, Prihoda, Kulenkampff, Rosé, Capet, Thibaud, Auer, Heß und andere, von denen ich die meisten in den Sinfoniekonzerten in Philadelphia hörte. Das Guarneri-Quartett unter Führung von Prof. Karpilowski erregt überall Aufsehen durch seine vier herrlichen Meisterinstrumente. Solche sind jetzt bei fast allen bedeutenden Quartettvereinigungen zu finden.

Die Preise für tadellos erhaltene und vortrefflich klingende Altitaliener sind jetzt ins Fabelhafte gestiegen; vor einiger Zeit wurde die „Michelangelo" genannte Stradivarigeige um 250000 M. verkauft. Der Multimillionär John Wanamaker in Philadelphia, Besitzer eines Warenpalastes, ist Eigentümer von zwei Stradivari, jede im Wert von ca. 70000 Dollar. Die eine ist die unter dem Namen „Der Schwan" berühmte, welche der Meister im Alter von 92 Jahren baute. Einzig in ihrer Art waren die vollständigen Sammlungen für das Streichensemble in den Musikkapellen der reichen Fürstengeschlechter Colonna, Borgia, Este, Montecchi und anderer. Die Geigenbauer lieferten auch eine Menge kostbarer Meisterwerke für die Privatorchester der musikliebenden hohen Prälaten des päpstlichen Hofes und ebenso für die zahlreichen Klöster in Italien, deren Mönche von jeher eifrige Kunstfreunde und Spieler waren. So manche Instrumente wurden später von Händlern — darunter Tarrisio, der schon 1830 zu Fuß nach Paris wanderte und dem genialen Geigenbauer Vuillaume viele Italiener brachte — gekauft oder gegen minderwertige umgetauscht. Mit Staunen hörte ich aus dem Munde meiner Lehrer, der Professoren Schradieck und Friedrich Hermann (ehemaliger Bratscher des David-Quartetts in Leipzig) die Berichte über den reichen Schatz italienischer Instrumente, die bei der großen Weltausstellung in Wien 1873 in Glasschränken aufbewahrt wurden. Es befanden sich darunter vollständige Quartette von Amati, Stradivari, Bergonzi und anderer Meister, die zumeist Eigentum von alten Adelsgeschlechtern, Fürstenhöfen, hohen Würdenträgern, auch Großindustriellen waren, sowohl aus Italien als auch Österreich, Deutschland und anderen Ländern Europas. Der russische Krösus Graf Scherimetieff in Petersburg, der lange Jahre ein großes Privatorchester, aus deutschen Mitgliedern bestehend, unterhielt, war im Besitz einiger kostbarer Violinen. Als der große Virtuose Ferdinand Laub vor dem Grafen auf dessen Stradivari sich als Solist hören ließ, war dieser so entzückt von Laubs Spiel, daß er ihm die Geige schenkte. Mehrere herrliche Italiener, besonders von Sancto Serafin, Carlo Bergonzi, Grancino und Gagliano, waren Eigentum der ungarischen Magnatenfamilien Esterhazy, Kinsky, Palffy. Auch Fürstkardinal Lichnowsky in Wien, bei dem Beethovens Quartette zuerst erklangen, besaß echte Nicolo-Amati-Instrumente. Solche hatten auch mehrere russische und polnische Fürsten, Grafen und reiche Edelleute, zu denen auch Baron Darwies gehörte, der ein prächtiges Orchester unter Leitung von Prof. Müller-Berghaus abwechselnd in Lugano und Nizza unterhielt. Zum Schluß sei noch das Prunkcello Stradivaris, das der Virtuose Davidoff erwarb, erwähnt, ebenso die Guarnerigeige des Prof. Florian Zajik in Berlin, die früher dem Leipziger Konzertmeister Ferdinand David gehörte. Heutzutage möge sich jeder Künstler glücklich schätzen, der ein tadellos erhaltenes altitalienisches Meisterinstrument besitzt.

Die 7. Reichsschulwoche in München

Von J. Müller-Blattau, Königsberg

Goethes schönes Wort von der Musik als dem Mittelpunkt aller Erziehung läßt sich zweckmäßig dahin variieren, daß die Schulmusik das Element aller musikalischen Erziehung ist; denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.

Das zeigte sich in der Mannigfaltigkeit der Darbietungen dieser Reichsschulmusikwoche, welche das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin), die Bayrische Staatsregierung und die Stadt München gemeinsam veranstalteten. Nicht nur auf die „Schule", Theorie und Praxis der Musikerziehung blieb sie beschränkt. Die Musik als solche trat durch Aufführungen wichtiger Werke und die Anwesenheit großer Tonsetzer stark und förderlich hinzu. Das Schicksal der Musik entscheidet sich nach Kretzschmars Wort in der Schule, nicht minder aber, wie Frhr. v. Waltershausen treffend ergänzte, in den Werken der Schaffenden. Andererseits ist es der Zweck einer solchen Tagung, nicht nur die Musikerzieher unter sich zusammenzuscharen, sondern auch Vertreter anderer Gebiete an das eigene heranzuführen, gegenseitiges Verstehen und Wertschätzung zu wecken. So waren zu Vorträgen gebeten nicht nur Schulmusiker und Musikerzieher, sondern auch führende Pädagogen, schaffende Tonkünstler,

Behördenvertreter, Techniker, Naturwissenschafter, der Intendant des Münchner Rundfunks. Daß die Vorträge dennoch nicht ganz auseinanderfielen, ließ auf eine starke bindende Kraft schließen, die von der Idee der Erziehung durch Musik und zur Musik auszugehen beginnt.

Erstaunlich und hocherfreulich war zunächst die Sachkunde der Behördenvertreter, von der Begrüßungsansprache des preußischen Staatssekretärs Dr. Lammers bis zu den Vorträgen der bayrischen und österreichischen Ministerialbeamten. Sie standen an wissenschaftlicher Durchdringung und praktischer Vertrautheit den Fachleuten in nichts nach. Ja, es traten gerade bei ihnen besonders deutlich die beiden Grundzüge neuerer musikpädagogischer Arbeit zutage. Als erster die fortschreitende wissenschaftliche Begründung der Musikerziehung als eigenen Fachgebietes der Musikwissenschaft auf der einen, der Erziehungswissenschaft auf der andern Seite. Wieviel sie der hingebungsvollen Arbeit großer Pädagogen zu verdanken hat, erwiesen die beiden Vorträge von Georg Kerschensteiner und Aloys Fischer (beide München). Die Psychologie kam durch Richard Wicke (Weimar) zu Wort, auf psychologischer Grundlage war auch der Vortrag K. v. Boeckmanns über „Jugendliche als Rundfunkhörer" aufgebaut. Speziell musikgeschichtliche Probleme behandelten Georg Schünemann (Berlin) und Walter Kühn (Königsberg). Aber auch die Vorträge von Haas (über Schule und Kirchenmusik) und Waltershausen (über Schule und Theater) gingen von historischen Voraussetzungen aus, während man andererseits gern dem Für und Wider abwägenden Vortrag des Historikers H. J. Moser über das zeitgemäße Problem der musikalischen Jugendbewegung folgte. Die Anzeichen für diese starke wissenschaftliche Durchdringung der Musikerziehung häufen sich gerade in den letzten Monaten; so hat die Schulmusik in Georg Schünemanns prächtigem Buch soeben ihre geschichtliche Begründung erhalten, und vor kurzem ist der erste Lehrauftrag für Musikerziehung an einer deutschen Universität (Königsberg!) erteilt worden.

Die symptomatische Betonung des Wissenschaftlichen birgt allerdings auch Gefahren, wird sie nicht aufgewogen durch eine starke und gefestigte Praxis. Ihr waren die Nachmittage eingeräumt. Man lernte die Eigenart der bayrischen Schulmusikverhältnisse kennen und verstehen, in denen auf Grund historischer Tradition der Instrumentalunterricht stark und vorbildlich gepflegt wird. Spezifisch bayrisch ist auch die Einrichtung der städtischen Singschulen. Man lernte die Münchener und Augsburger Institute kennen. Überragend waren die Leistungen der Augsburger Singschule, zu deren Besichtigung die Stadt Augsburg eigens geladen hatte. Sie wurden hingenommen als lebendiges Beispiel dafür, daß jede, auch die einfachste Musikübung durch Arbeit und Fleiß erworbenes Können voraussetzt. Die Bewunderung für die nun 25jährige Arbeit Albert Greiners äußerte sich in stürmischen, fast demonstrativen Ovationen für ihn; und es war wohl der allgemeine Wunsch, dem Prof. Kestenberg bei seinem Dank Ausdruck gab: daß allenthalben in Deutschland solche städtische Singschulen entstehen möchten. Denn in ihnen wird die für unsere Volksmusikkultur entscheidende Musikübung der Volks- und Mittelschulen, die noch viel zu selten besonders geeigneten Kräften überlassen wird, vertieft und erweitert. Die so entstandene Gemeinschaft besteht, wie Augsburgs Beispiel zeigt, auch über die Schule hinaus weiter, ein wichtiges Bindungsmittel für die schulentlassene Jugend.

Die Abende brachten hohe Kunst. Unvergeßlich das Konzert des Domchors (Prof. Berberich) mit alter Kirchenmusik, einer Motette von Karl Marx und der in ihrer innern Ehrlichkeit und Frömmigkeit hocherfreulichen „Deutschen Vesper" von Joseph Haas. In die traditionsgesättigte Münchener Kunst seit der Jahrhundertwende führte ein Kammermusikabend (mit Lotte Meusel, Leipzig, als erfolgreicher Solistin) und ein Orchesterkonzert der Philharmoniker ein, dessen Höhepunkt die Regerschen Mozart-Variationen unter S. v. Hausegger waren. In der Staatsoper gab's am Wochenanfang die „Meistersinger" und Waltershausens „Oberst Chabert", am Ende „Palestrina" unter des Komponisten eigener Leitung. Dies Werk, als Bekenntnis zum echten musikalischen Schöpfertum, war mehr noch als der Vortrag des Komponisten der eigentliche Ausklang der Tagung.

Es geht aufwärts in der musikerzieherischen Arbeit. Eine neue Zielstrebigkeit war deutlich
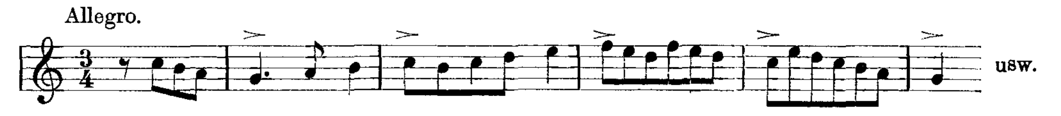
zu erkennen: zu wissenschaftlicher Vertiefung auf der einen, Festigung und Bereicherung der Praxis auf der andern Seite. Der Methodenstreit trat zurück. — Dennoch ist manches an Gestaltung und Anlage einer solchen Tagung problematisch geblieben. Waren nicht immer noch zu viele Vorträge für den, der allen Verlockungen der schönen Stadt und des herrlichen Herbstwetters gegenüber standhaft blieb? Müßten nicht gerade die Vortragenden gehalten sein, an der ganzen Woche teilzunehmen? Das Aneinander-Vorbeireden blieb auch diesmal nicht aus. Und wäre nicht eine vorherige Verständigung der Referenten hochnötig, wenn sie auch nur durch gegenseitige Mitteilung jener kurzen Inhaltsangaben geschähe, die dankenswerterweise diesmal ausgegeben wurden. Überhaupt muß die Organisation, die in den Händen der Professoren v. Waltershausen und Koch (im Zusammenwirken mit der süddeutschen Konzertdirektion Otto Bauer) lag, als mustergültig gerühmt werden.

Gewiß ist, daß diese Tagung ganz allgemein dazu beitragen wird, das Gewissen unserer Zeit für Lage und Bedeutung der Musikerziehung zu schärfen. Die angebahnte verständnisvolle Zusammenarbeit von Nord- und Süddeutschland, von Deutschland und Österreich auf musikkulturellem Gebiet wird ihre Früchte tragen, — wenn auf allen Seiten die empfangenen Anregungen umgesetzt sein werden in schöpferische Kraft und Tat. Möge das nicht ausbleiben!

Das Tempo des Freischütz-Walzers

Von Hans Scholz, München

Eine Tempobezeichnung für den Walzer fehlt in der Originalpartitur des „Freischütz". Weber wollte durch diese Unterlassung gewiß nicht der Willkür die Tür öffnen; er baute wohl auf die Popularität der nicht von ihm stammenden, im südöstlichen Deutschland vielverbreiteten Tanzmelodie. Sie ist ein Ländler oder Dreher, aber der raschen Art, wie man sie oft in den österreichischen oder bayrischen Alpenländern hört:



wobei die Bewegung ganztaktig ist.

Trotzdem hört man heute überall an den Bühnen den Freischütz-Walzer viel langsamer, mit ausgeschlagenen Vierteln. Mottl nahm ihn sehr breit, und Bruno Walter faßt ihn, mit schwerer Akzentuierung, noch gewichtiger auf. Vom musikalischen Standpunkt aus läßt sich dagegen kaum etwas einwenden; die Melodie verträgt zwanglos auch diese Interpretation, die nebenbei auch das Tanzen erleichtert.

Dennoch ist sie nicht die rechte. In seinem Essay über den „Freischütz" schreibt H. W. v. Waltershausen: „Weber selbst hat das Tempo angeblich sehr lebhaft genommen; man kann sich dies kaum anders denken, da er kurze Zeit vor der Komposition des Freischütz in der Aufforderung zum Tanz den Wiener Schnellwalzer erfunden hatte." Was hier vermutungsweise ausgesprochen ist, beruht indes auf sichrer mündlicher Überlieferung, für deren Authentizität ich einstehe.

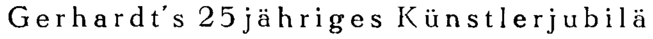
Bekanntlich stand Heinrich Marschner in persönlichen Beziehungen zu Weber, der eine seiner Opern (Heinrich IV. und Aubigné) zu Dresden aufgeführt hatte und ihm 1824 dort seine Anstellung als Musikdirektor an der Oper vermittelte. Von Weber lernte Marschner die Tempi des Freischütz aus erster Quelle kennen und somit auch das richtige Zeitmaß des Walzers, das nach Marschners Versicherung schnell und in ganzen Takten zu geben ist. Diese Anweisung empfing Bernhard Scholz persönlich von Marschner, als er 1859, zusammen mit Karl Ludwig Fischer, des Meisters



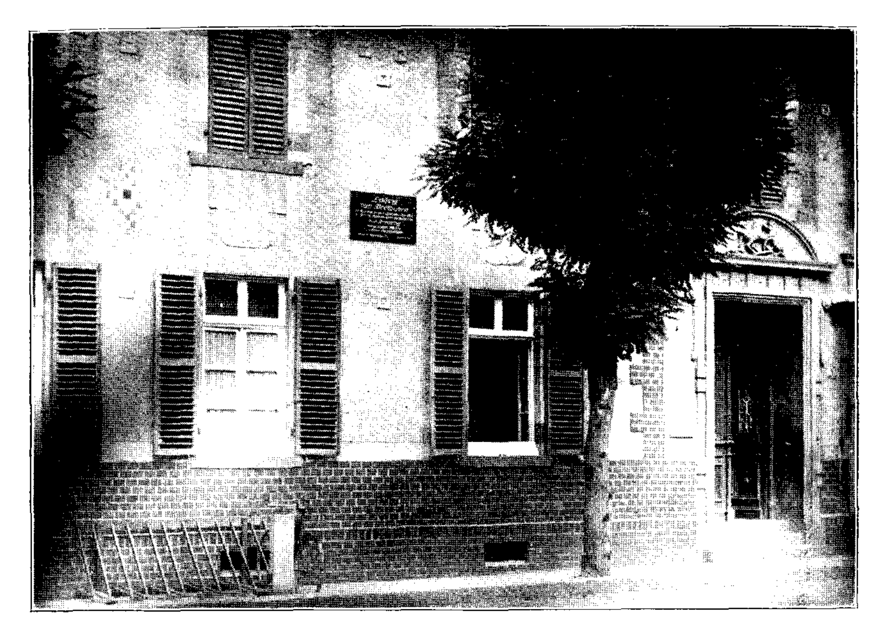
1903



1928



Elena Gerhardt's 25jähriges Künstlerjubiläum
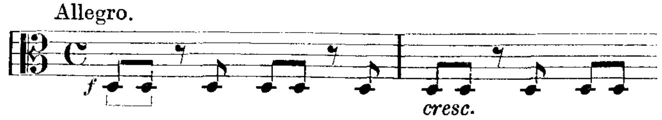


Beethovenhaus in Kerpen
(Strassenseite mit Gedenktafel)
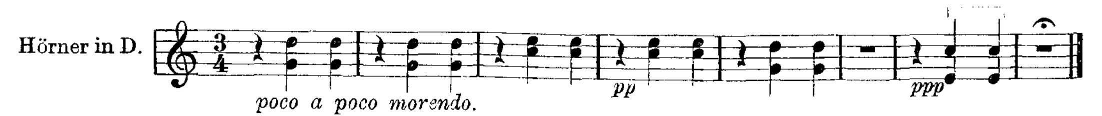


Beethovenhaus in Kerpen
(Gesamtansicht)

Nachfolger am Hoftheater zu Hannover ward; ich habe ihn darüber wiederholt berichten hören.

Bernhard Scholz pflegte auch darauf hinzuweisen, daß das, dem Walzer unmittelbar folgende, Bratschenmotiv im Allegro, womit Maxens Rezitativ beginnt:



rhythmisch mit volltaktiger Verschiebung aus der nachschlagenden Begleitung der verhallenden Hörner gebildet sei:



wobei das zweimalige letzte d des ersten Horns in der tieferen Oktave von den Bratschen aufgegriffen wird; schon das lasse auf den Allegro-Charakter des Walzers schließen.

Das sechzehnte deutsche Bachfest in Kassel

Von Alfred Heuß

Unbedingt war das Kasseler Bachfest der Neuen Bachgesellschaft das inhaltsreichste seit vielen Jahren, wie es aber auch zu den künstlerisch glücklichsten gehören dürfte. Denn nicht nur wurden an ihm die „Kunst der Fuge", sondern auch das „Musikalische Opfer" geboten, weiterhin aber der Kunst Heinrich Schützens, und dies zum erstenmal an einem Bachfest, ein ganzer Abend gewidmet. Hier sei auch gleich begonnen. Welch wichtige Rolle das einstige Kassel mit seinem kunstsinnigen Fürsten für Schütz bedeutete, ist den Kennern der Lebensgeschichte dieses großen Mannes bekannt, scheint aber noch nicht ins Bewußtsein der Kasseler Bevölkerung gedrungen zu sein. Denn bezeichnenderweise wurde in den verschiedenen, teilweise gehaltvollen Reden und Ansprachen von seiten hessischer und städtischer Behörden nicht einmal der Name Schütz erwähnt. Nun, für diesen Meister bricht die Zeit erst so recht an, einst wird sie wohl auch kommen, in der Kassel gerade in Schütz seinen eigentlichen musikalischen Schutzheiligen erblickt. Einen Anfang machte insofern die hessische Landesbibliothek, als sie — unter Dr. Struck — eine Ausstellung besonders von Schützschen Handschriften veranstaltet hatte. Weiterhin hielt Max Schneider den sehr anregenden, lebendigen und oft zum Widerspruch herausfordernden Festvortrag über „Heinrich Schütz und wir", besonders den Gedanken ausführend, daß Schütz als Künstler für sich, keineswegs etwa als Vorläufer Bachs oder Händels zu betrachten sei. So war also für den großen Meister allerlei geschehen, zuviel sogar insofern, als das $2^1/_2$ Stunden dauernde Konzert an Werken denn doch zuviel bot. Man hörte nicht nur das neulich aufgefundene Deutsche Magnificat und die gegen eine Stunde dauernden Exequien, sondern außer zwei kleineren Stücken zum Schluß noch die rein liturgisch gedachte Matthäuspassion. Trotzdem, die Schützsche Kunst hat einen schönen, stillen Sieg davongetragen, wobei zudem zu berücksichtigen ist, daß hinsichtlich der Aufführungspraxis wie des inneren Verständnisses dieser Kunst noch sehr Vieles zu tun ist. Die Wiedergeburt von Schütz muß, wie auch Schneider nachdrücklich betonte, aus dem Wort, dem Text, erfolgen; wir schicken uns aber erst so recht an, Schütz von innen heraus zu verstehen. Weiterhin wird man Schneiders Forderung, die Werke des damals hohen Chortons wegen bis zu einer Terz höher zu singen als sie notiert sind, möglichst berücksichtigen wollen. In den Exequien z. B. bewegt sich der Sopran fast immer in der Mittellage, so daß die denn doch geforderten leuchtenden Stimmlagen

völlig fehlen. Trotzdem, man wird von Fall zu Fall entscheiden müssen, den entschiedenen Hinweis auf den veränderten Chorton werden sich aber Chorleiter merken. Daß vor allem die Exequien, das erste deutsche Requiem, der Praxis bald zugeführt werden, dürfte, zumal das herrliche Werk nunmehr in einer schönen, von Georg Schumann besorgten praktischen Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft vorliegt, nach der tiefen Wirkung, die sie ausübten, kaum zweifelhaft sein. Allerdings bedarf es sehr guter Solisten, wie denn auf dem Wechsel zwischen diesen und dem Chor eine Hauptwirkung dieser Gesänge beruht. Man verabsäume, so es sich einigermaßen ermöglichen läßt, auch ja nicht, im letzten Teil die Solisten — zwei Soprane und ein Bariton — entfernt aufzustellen, da sonst die beabsichtigte Wirkung, wie es auch in Kassel der Fall war, nicht zustande kommt. Leichter ist das Magnificat des 85jährigen Schütz aufzuführen, ja, es eignet sich, seiner klassisch einfachen Sprache wegen, sogar zur ersten Einführung in die hehre Kunst des einzigartigen Mannes trefflich. Mit der Matthäuspassion, d. h. seinen Turbae, möchte ich mich im Januarheft näher beschäftigen, um Gedanken auszuführen, die in der Festschrift angeregt wurden. Hinsichtlich des Vortrags boten die Kasseler Aufführungen sehr viel Schönes und Gutes, wenn auch noch keineswegs Durchgreifendes. Schütz gegenüber sind wir aber zunächst alle Lernende.

Ein etwas näheres Eingehen erfordert vor allem das Musikalische Opfer, das in der Bearbeitung von Dr. J. Neyses geboten wurde. Diese hält sich so ziemlich an die übliche Anordnung der einzelnen Stücke, stellt also das Trio an den Schluß, um dann aber ebenfalls mit dem Canon perpetuo vollends zu schließen. Davon zu überzeugen, daß das Werk als Organismus gedacht sei, gelang ebenfalls nicht, womit wir uns wohl abzufinden haben werden. Hoffentlich sind aber damit die Akten über das Werk noch keineswegs geschlossen; denn auch dieser Bearbeitung ist es keineswegs gelungen, die einzelnen Canons wirklich zu erschließen. Was daher rührt, daß die beiden bisherigen Bearbeiter, Neyses und David, von dem Affektgehalt der Stücke kaum etwas zu ahnen scheinen. Daß in manchen von ihnen, vor allem den chromatisch aufwärts dringenden, ein geradezu dämonisches Feuer steckt, eine Energie von geradezu übermenschlicher Kraft, davon ahnt man nicht einmal etwas, und so kommt es denn, daß die in ihrem Charakter sehr verschiedenen Stücke fast gleichmäßig nebeneinander daherfließen und, gestehen wir es ruhig ein, langweilen. Nicht einmal der gewaltige Canon per tonos, sicher das Großartigste, was je in reiner Canonform gesagt worden ist, wurde in seinem Charakter aufgespürt, bleiern schwer wälzte er sich in die Höhe. Bach, und gerade der alte Bach, ist nun einmal keine Beschäftigung für seelisch unentwickelte Menschen, wie man denn überhaupt das Gefühl hat, daß unsere Jugend viel zu engbrüstig ist, um Bach dort erfassen zu können, wo nun einmal der Mittelpunkt seines ganzen Künstlertums liegt. Immerhin erkennt man aber auch, daß Graeser, der schließlich denn doch auf dem Ausdrucks-Bach fußt, seine beiden Nachtreter weit hinter sich läßt, weil er aus ganz anderem Holz geschnitzt war. Also, um es kurz zu machen, zur Erschließung des Musikalischen Opfers gehören denn schon ganz andere „Kerls", und wir wollen uns denn doch darüber klar sein, daß, wäre die „Kunst der Fuge" in der Art des „Musikalischen Opfers" der Öffentlichkeit übermittelt worden, sie alsbald wieder in der Versenkung verschwunden wäre. Unbegreiflich ist es aber, daß Neyses die erste Fuge, die doch ganz bestimmt ein Nachhall von Bachs improvisierter Fuge ist, nicht dem Klavier, sondern verschiedenen Instrumenten übergibt. Einen weit stärkeren Eindruck als in der bloß linearen von David macht das große Ricercare in dieser Bearbeitung, wie ja überhaupt Neyses versucht, zu dem eigentlichen Bach Brücken zu schlagen. Aber wie gesagt, es fehlt an der inneren Kraft. Sonderlich glücklich war auch die Aufführung nicht, und in keiner Weise zu vergleichen mit der der „Kunst der Fuge", die in Dr. R. Laugs, dem Festdirigenten, einen Anwalt fand, der das einzigartige Werk zu einem oft geradezu schaudernden Erlebnis machte und dies auch für Zuhörer, die das Werk kaum vom Hörensagen kannten. Wer bis dahin noch nicht überzeugt war, daß es ein Vermächtnis an die Welt sei und dem Musikleben nicht mehr verloren gehen könne, wurde es aus dieser Aufführung, bei der man bald fühlte, daß der Dirigent, ein warmer, echt deutscher Musiker, sich allmählich in dasselbe eingelebt hatte. Manche junge Musiker regen sich noch über die Posaunen und Trompeten auf, die Graeser an einigen Stellen herangezogen

hat. Gottlob, daß sie schon in der Bearbeitung sind! Denn wer der Anschauung ist, daß eine Musik, die etwa mit den unerhörtesten seelischen Spannungen arbeitet, die es überhaupt in der Tonkunst gibt, auch des dazu gehörigen physischen Ausdrucksapparats bedarf, um sie ihr entsprechend in klangliche Erscheinung treten zu können, der wird diese Instrumente auf keinen Fall missen wollen. Der Eindruck des Werkes war auch, wie gesagt, geradezu ungeheuerlich und ist mit nichts in der ganzen Tonkunst zu vergleichen. Ich sehe dabei davon ab, daß, fast unwillkürlich, vor dem Orgelchoral aufgestanden und dieser stehend angehört wurde; aber daß die Hörer am Schluß noch ergriffen dastanden und man still auseinanderging, keine Hand sich erhob, das entsprang einem allgemeinen, innersten Erlebnis. Überhaupt hat sich das Kasseler Publikum ganz hervorragend benommen. Die Verhältnisse brachten es leider mit sich, daß sowohl das Kantatenkonzert wie die Aufführung der Hohen Messe an weltlichem Ort stattfanden. Während aber z. B. in Berlin auch nach derartigen Darbietungen der übliche Konzertbeifall einsetzt, verhielt man sich hier ganz still, dadurch einen Ausgleich für den unpassenden Ort schaffend. Von einigen unnötigen und nicht verständlichen Strichen abgesehen, bedeutete die Aufführung der Messe einen besonderen Höhepunkt des allzu ausgedehnten Festes. Das Duett Et in unum deum und den Chor Confiteor einmal im richtigen, ziemlich raschen Zeitmaß zu hören, war in seiner Art ein Ereignis.

Über die weiteren Konzerte nur kurz, obwohl teilweise auch sie einiges Besondere brachten, so die Solokantate: „Widerstehe doch der Sünde", deren Vortrag aber selbst einer Paula Lindberg noch nicht wirklich gelingen wollte, teilweise auch aus mangelnder Unterstützung von seiten des Orchesters, weiterhin die weltlichen Kantaten: „Schleicht, spielende Wellen" (in W. Voigts Textbearbeitung) und „O holder Tag, erwünschte Zeit", die der Sopranistin Lotte Leonard gestatteten, ihre reife, außerordentliche Kunst in hellstes Licht zu setzen. Sehr schön war das Kantatenkonzert aufgebaut auf „Brich dem Hungrigen dein Brot" folgte die beglückende Morgenstern-Kantate, deren erster Chor leider durch zu schnelles Zeitmaß sehr litt. Offenbar ging Dr. Laugs von der Choralmelodie als solcher, d. h. auch ihrem üblichen Zeitmaß aus, außer Acht lassend, daß der Choral in solchen Chören lediglich der Untergrund ist. Denn der ganze Satz weist den üblichen sinnig-gemütlichen Siziliano-Rhythmus auf. Dann folgte, ganz herrlich vorgetragen, „Herr, gehe nicht ins Gericht", und mit „Der Himmel lacht" wurde das herrliche Konzert beschlossen. Im Orchesterkonzert hörte man die beiden Konzerte für drei Klaviere, und zwar auf heutigen Instrumenten, was zur Zeit als im höchsten Grade stillos angesehen wird. Wie stilvoll sind wir doch in den letzten Jahrzehnten geworden! Heute leben wir, auch im übertragenen Sinn, in einem Cembalo-Zeitalter und machen das Verständnis Bachs abhängig vom besonderen Klang! Von weiteren Werken sind zu nennen: Die D-moll-Partita für Violine allein mit Flesch als ausgezeichnetem Spieler, das 6. Brandenburgische Konzert, die Kantate: Nun ist das Heil, und weiterhin verschiedenen Orgelwerken, gespielt von G. Ramin, der bei aller Künstlerschaft erkennen ließ, daß er, sei es aus diesen oder jenen Gründen, zur Bachschen Musik in einen seelischen Zwiespalt getreten ist. Auch ein liturgischer Gottesdienst mit Smend als Festprediger fand, bei stärkstem Andrang der Kasseler Bevölkerung, statt, wie überhaupt das Fest eine überaus große Teilnahme, auch von auswärts — etwa 400 Mitglieder der Bachgesellschaft — aufwies.

Das Kasseler Bachfest hatte den Vorzug, unter einem einzigen Festdirigenten zu stehen, was ihm einen Vorzug vor den meisten anderen Bachfesten gab, da Dr. Robert Laugs, ein grundmusikalischer, dabei echt deutscher Ausdrucksmusiker, diese äußere Einheitlichkeit auch innerlich vertrat. Er steht jenseits aller modernen Bachauffassung, sucht Bach in der Tiefe seines Gefühls und seines Geistes zu erfassen, und zwar meistens mit Glück. An Solisten war sogar das Beste vertreten, was Deutschland zur Zeit zu vergeben hat: außer den bereits genannten an Sängern einen jungen holländischen Tenor, L. van Tulder und A. M. Topitz, weiterhin Bockelmann und Rosenthal, die Philippi und, als besondere Überraschung, eine junge, glockenreine Sopranistin mit perlenklaren Koloraturen, Ria Ginster. Von den zahlreichen Solisten seien außer dem Münchener Violen-Quartett — nicht sehr glücklich verwendet für die ersten Fugen der „Kunst der Fuge" — noch G. Schumann, die Stadelmann (Cem-

balo) genannt, und nicht vergessen darf man den Begleitorganisten H. Möller, der während des ganzen Festes seines verantwortungsvollen Amtes waltete. Die Kasseler Chöre, an ihrer Spitze der a-cappella-Chor, sind, obwohl gelegentlich etwas schwerfällig, trefflich, das Orchester als Ganzes trefflich. Der Wunsch, wieder einmal in Kassel zu einem Bachfest zusammenzukommen, war wohl allgemein, zumal nicht nur die Bevölkerung, sondern auch die ersten Behörden dem Fest eine ungewöhnliche Teilnahme entgegenbrachten.

Ein vergessenes Beethovenhaus

Von August Pohl, Köln

(Mit Aufnahmen des Verfassers)

An der alten Poststraße Köln—Düren—Aachen, etwa in der Mitte zwischen den beiden erstgenannten Städten, liegt der Ort Kerpen. Kerpen galt damals als stark befestigt. Von der Burg, welche eine fast 700jährige Geschichte hatte, zogen Gräben und eine fünftürmige Mauer um den Ort und friedeten den kleinen Platz zu einem mittelalterlichen Bild ein. Ein großer Teil des Ortes gehörte dem Kollegialstift Kerpen, welches Karl den Großen als seinen Stifter verehrte.

An diesem Stift wirkte seit 1765 Kanonikus Johann Philipp von Breuning, der Schwager der Witwe Hofrätin Helene von Breuning zu Bonn. Wer in der Geschichte Beethovens sich auskennt, weiß, welche Bedeutung dieser Name für den jungen Beethoven hatte. Hier sei nur kurz nachgetragen, daß Beethoven etwa 1784 in die kunstliebende und vermögende Familie eingeführt wurde und zwar auf Veranlassung des Studenten Franz Gerhard Wegeler, des späteren Verfassers der wichtigen biographischen Notizen über Beethoven. Dieser, im gleichen Jahre zum Hoforganisten ernannt und als bedeutender Klavierspieler geltend, übernahm den Klavierunterricht bei den beiden Kindern Eleonore und Lorenz. Erstere war etwa ein Jahr jünger als unser Musiker. Neben dem Pädagogischen und der Beschäftigung mit den anderen Künsten, namentlich Literatur, entwickelte sich eine innige Freundschaft. Auch die Hofrätin erkannte in Beethoven den Kunstgefährten für ihre Schützlinge und er „wurde bald als Kind des Hauses behandelt und brachte nicht nur den größten Teil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu“, wie Wegeler später berichtet. Neuere Forschungen, zumal die aufschlußreichen Schiedermairs, haben dargetan, daß das Verhältnis Beethovens zu seiner Schülerin über eine übliche Zuneigung hinausging und sich vertiefte, sodaß wohl heute gesagt werden kann: Eleonore war die erste, ernste Liebe Ludwig van Beethovens.

Die Familie Breuning reiste alljährlich für 4—6 Wochen zu ihrem Schwager und Onkel nach Kerpen. Auch Beethoven ist in den Jahren von 1784 bis 1792 mehrmals in Kerpen gewesen. Mit Sicherheit lassen sich die Jahre heute nicht mehr feststellen, vielleicht ist allein das Jahr 1787 von einer Kerpener Reise auszuschließen. In der ersten Hälfte weilte Beethoven in Wien, seine Rückkehr ist zweifellos in den Sommer zu verlegen, da man weiß, daß dieselbe kurz vor dem Ableben seiner Mutter am 17. Juli stattgefunden hat.

Zudem geht aus dem Brief an Schaden in Augsburg hervor, daß Beethoven krank aus Wien zurückkehrte. Weiter heißt es in dem Briefe: „die außerordentliche güte und freundschaft, die sie hatten mir in augspurg drej Krlin zu leihen, muß ich sie bitten noch einige nachsicht mit mir zu haben; meine reise hat mich viel gekostet, und ich habe hier keinen ersaz auch den geringsten zu hoffen . . . .“ Auch hieraus könnte man schließen, daß im Jahre 1787 keine Reise nach Kerpen erfolgte, da die Familie Breuning sicherlich die Rückgabe der Schuld an Schaden übernommen hätte, wenn man nicht zu der Annahme geneigt wäre, daß um diese Zeit eine Dissonanz das Verhältnis zu Breunings getrübt hätte. Wenig spricht dafür, daß Beethoven die pekuniäre Notlage seinen nächsten Freunden und Gönnern verschwiegen hätte.

Jenes Haus nun, in welchem die Familie Breuning und Beethoven einkehrten, ist noch erhalten. Die Vorderseite, in modernem Verputz, ist seit vorigem Jahr mit einer Gedenktafel geschmückt.

Ludwig van Beethoven
verbrachte in den Jahren 1784—1792
in diesem damals dem Stiftsherrn
von Breuning
gehörenden Hause
goldene Jugendtage.

Die ganz im Stil eines wohlhabenden Landsitzes aus damaliger Zeit gehaltene Hofseite des Gebäudes, weiterhin der turmähnliche Ausbau des Hauses nach dem Garten sind besonders gut erhalten und wie das Treppenhaus unverändert. Von Stephan von Breuning, dem zweitältesten Sohn der Hofrätin, sind Aufzeichnungen vorhanden, welche sein Enkel, Dr. St. Breuning, Wien mir freundlichst überließ, die ich auszugsweise anführe. Es heißt darin:

„... allemal nach wenig Tagen Aufenthalt in Coblenz und Cölln, war im Hause des „Öhms" in Kerpen sechswöchentliche Zusammenkunft. Wir waren oft zu 30 am Tisch und alle Verwandte bei ihm einlogiert. Vor dem Dorfthore — das Dorfthor selbst führte unter einem Thurm hindurch — links war dann das Haus, davor über der Straße hinweg eine sumpfige Kothlacke (durch die wir oft mit Stelzen wanderten), wie denn überhaupt die Straßen bei Kerpen und im Orte selbst, da Steine der Gegend fehlen, derart schlecht waren ... Hinter dem Hause war ein großer Wirtschaftshof, dann hintereinander zwei Gärten, durch ein baufälliges Lusthaus getrennt hinter welchem zwei, vom „Öhm" in seiner Jugend gepflanzte, bereits riesige Nußbäume standen ..."

Der erste, kleinere Garten schließt sich heute an den Hof an; dagegen ist der zweite, größere — früher bis zum Dorftore führend — nicht mehr vorhanden.

Beglaubigt ist noch, daß Beethoven in der Stiftskirche wiederholt die Orgel spielte. Die Kirche, damals ein dreischiffiger, spätgotischer Bau, wurde zunächst 1817 durch einen Brand heimgesucht, später 1874—1877 radikal umgestaltet. Auch die Orgel wurde längst durch ein neues, modernes Werk ersetzt.

Erhöhte Bedeutung gewinnt das Kerpener Haus, wenn man bedenkt, daß hier Beethoven die ersten Eindrücke sommerlichen Landlebens empfangen hat, und zwar in einem Ausmaß, wie er sie vielleicht nur noch 1826 bei seinem letzten Sommersitz in Gneixendorf angetroffen haben dürfte.

Beethovens Liebe zum Landleben ist hinreichend bekannt, erwähnt sei nur eine Aufzeichnung aus dem Jahr 1816, wo es heißt: „Ein Bauerngut, dann entfliehst du deinem Elend." Ferner sei der Briefstelle an Therese Malfatti gedacht, wo Beethoven schreibt: „.. wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten, erst am 8ten kann ich die Glückseligkeit genießen, kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich ..."

Das Kerpener Haus schließt den Ring der auf uns gekommenen Sommerwohnungen Beethovens. Kerpen—Gneixendorf. Dazwischen liegen die Wohnsitze am Kahlenberg in Wien, Mödling und Baden.

Die tiefe Ergriffenheit, welche uns beim Besuche des Heiligenstadter Hauses in der Probusgasse, wo Beethoven das Testament schrieb und Teile der „Eroica" schuf, erfaßt, jene weihevolle Stille, die uns in der Rathausgasse in Baden, dem Haus der „Neunten" und der „Messe", umfängt, vermißt der Besucher in Kerpen. Hier fand das Schicksal noch keinen Einlaß. Alles stimmt freudig und heiter! Im Südosten reicht das Blickfeld bis zu den Höhen des Siebengebirges; die Neffel, ein Bächlein wie der Schreiberbach in Grinzing, sucht sich den Weg durch Wiesen und Äcker. Moosdunkle Akazienbäume beschatten das Haus des Stiftsherrn von Breuning.

Keine Sinfonie, kein Quartett lebt in der Erinnerung auf. Eine wonnige Wehmut durchglüht den sinnend Betrachtenden: der zweite Satz der e-moll-Sonate, jene schwärmerisch „rheinische" Weise. —

Und über den Wegen des Gartens zittert ein Jugendtraum:
Lorchen von Breuning und Ludwig van Beethoven.

Festwoche der Tonkünstler in Darmstadt

Von Robert Hernried, Berlin

In großzügigem Aufbau strebte der Reichsverband danach, fast alle Sparten der Musikausübung, ausgenommen die Musik für Männerchor und reine Orgelmusik, durch Erschließung neuer Werke zu beleben und gleichzeitig eine Generalschau über die ihm verbundenen organisatorischen und künstlerischen Kräfte zu geben. Und da muß man denn sagen, daß ein Gewinn der überreich mit Uraufführungen gesegneten Festkonzerte schon dadurch erzielt wurde, daß zwei fast unbekannte Tondichter, der eine mit einer Sinfonie, der andere mit einem Kammermusikwerk, durchschlagende Erfolge erzielten, während der Gewinn der organisatorischen Beratungen in der Klärung brennender Zeitfragen und der Schaffung einer neuen Satzung zu suchen ist, durch die die bisher lose mit dem Reichsverband verbundenen Untergruppen innig mit ihm verschmolzen wurden. Darüber hinaus äußerte sich die Einflußsphäre des über zehntausend Musiker umfassenden Verbandes durch eine schier unglaublich starke Teilnahme der Behörden und des Publikums an dem festlichen Geschehen und der Heranziehung einer sehr großen Schar erstrangiger ausübender Künstler zur Wiedergabe der neuen Werke.

Will ich zuerst von diesen sprechen, so sei festgestellt, daß es der gänzlichen Versager nur wenige gab, dafür eine ganze Reihe gediegener Werke, und überdies mehrere Tondichtungen, die als den Durchschnitt überragend in der Erinnerung haften blieben. Von diesen nenne ich als konzentrierteste und stilistisch geschlossenste Arbeit eine Partita für Bariton, Violine und Klavier des in München lebenden Hans Sachse. Der Gedichtenzyklus „Der Geiger" von Hermann Hesse wurde von Sachse nicht etwa landläufig vertont, sondern nach einem formal großzügigem Plane in direkt kammermusikalischer Umschlingung der drei Instrumente, des natürlichen und der beiden künstlichen, geformt. Gediegen und beseelt zu gleicher Zeit, erweckt dieses Werk reiche Zukunftshoffnungen. Denn hier waltet der Versuch, bei Wahrung des Wirkungscharakters der Singstimme und einzelner Instrumente eine geistige Durchdringung des Tonmaterials zu erzielen, die keineswegs alltäglich ist.

Der neue Sinfoniker, von dem ich oben sprach, ist der 31 Jahre alte Darmstädter Hans Simon. Noch ist er nicht ganz unabhängig von großen Vorbildern, ein Variationensatz jedoch und die drei Fugen des Schlußsatzes, die in der Coda gegen einen cantus firmus kontrapunktiert werden, zeigen Erfindungsgeist und seelische Kraft bei gediegener Beherrschung alles Handwerklichen. Dieses meistert auch Karl Marx in einem Doppelkonzert für zwei Violinen mit Orchester. Und doch bleibt er in diesem Werke, im Gegensatz zu seiner Motette „Werkleute sind wir", die wir in Schwerin hören durften, nicht ganz einheitlich. Dem warm empfundenen zweiten Satz steht klanglich zuviel Süßigkeit im dritten gegenüber, der eine etwas zu lustige Fuge ohne wirklichen Temperamentsausbruch bringt.

Höchst eigenartig sind zwei neue Orchestergesänge Hans Joachim Mosers nach schönen alten Texten von Heinrich von Morungen und Abraham a Santa Clara. Der erste stellt eine im Umfang begrenzte phrygische Melodie in aparten Gegensatz zu romantischem Horn- und Harfenklang, der zweite, leicht grotesk angelegt, mündet in das Pathos der neapolitanischen Heldenarie, wobei dem (wohlklingenden) Orchester eine Reihe amüsanter Scherze zugeteilt sind.

Gesundheit des musikalischen Ausdrucks und häufiger Geigenklang war überhaupt das Kennzeichen der meisten in Darmstadt aufgeführten Werke. Problematisches bot sich nur in dem Klavierkonzert C-Cis im Zwölftonsystem von Hermann Heiß, der eine merkwürdig gute Andantestimmung erreicht, während die belebteren Teile mir als ziemlich verworrene Spielerei erschienen. Vielleicht wäre man tiefer in dieses Werk eingedrungen, wenn der hervorragend spielende Pianist Kurt Schubert von dem begleitenden Kapellmeister Rudolf besser unterstützt worden wäre. Dieser versagte aber hierbei, sowie in der von Richard Strauß beeinflußten und scheinbar musikprogrammatisch erfundenen „Rokoko-Suite" für Orchester und Klavier von Siegfried Burgstaller. So verständlich es uns dünkt, daß der ausgezeichnete Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm, der vortreffliches leistete, einige der Werke abgab, so hätte man doch vollwertigen Ersatz gewünscht.

Von den übrigen Uraufführungen ist mit Ehren eine Violinsonate von Arnold Ebel zu nennen, deren dritter Satz infolge eines einprägsamen Themas und konzentrierter Durchführung desselben einschlug. Ein Quartett für vier Geigen von Stefan Frenkel zeigte des hervorragenden Geigers kompositorische Begabung, die vor sechs Jahren, als sein Werk geschrieben wurde, freilich noch nicht bis zur Reife sparsamer Formgebung vorgedrungen war. Als gediegener Musiker, der etwas zu sagen hat, erwies sich Hermann Kundigraber in einem „Kammerduo für Violine und Viola", das mit seinen sechs Sätzen nur allzu lang geraten ist. Wertvolle Arbeiten sind die Streichquartette von Robert Müller-Hartmann und Siegfried Scheffler. Sie bauen auf Überkommenem auf. Von vier Gesängen von Max Gneiß konnte mich nur der vierte, „Vigilie", erwärmen. Stark in Wagnerschen und Straußschen Banden ist Robert Heger in seinem Nocturno für Orchester, in der Erfindung schwach erschien mir eine Suite für Violine und Klavier von Lothar Witzke, während ich in den Geist einer dramatisch burlesken Szene „Absalom und David" von Georg Schumann (nach Uhlands Gelegenheitsdichtung „Das Ständchen") nicht einzudringen vermochte. Ältere Gesänge von H. W. v. Waltershausen und Max v. Schillings fanden starken Beifall; wie ferner von mir drei geistliche Frauenchöre nach eigenen Texten zur Aufführung gelangten[1]).

Negativ war der Eindruck eines Kirchenkonzertes, nicht nur deshalb, weil der Chor des Darmstädter Musikvereins stimmtechnisch recht ungeschult erschien. Denn, von drei neuen Chören Arnold Mendelsohns weisen zweie wohl kernige Grundmelodien auf, die Durcharbeitung erschien mir jedoch nicht in gediegenem Sinne kontrapunktisch. Und E. N. von Rezniceks großes Chorwerk „In memoriam", das seine Uraufführung in neuer Fassung erlebte, ist theatralisch und wagnerisch zu stark beeinflußt, um dem geistlichen Gehalt des Textes gerecht zu werden. Durch Einfügung sehr langer Sologesänge hat der Tondichter überdies die tonartlichen Beziehungen der einzelnen Teile zerstört. So schloß das vierte Stück in B-Dur, und das darauffolgende begann, neudeutsch-mediantenhaft, in Fis-Dur. Nun schiebt sich ein endloses Baritonsolo dazwischen, und die Geschlossenheit ist zerstört.

Ad majorem gloriam der Jubiläumstagung brachte das Hessische Landestheater die heitere Oper „Die schwarze Kammer" von Ernst Roters zur Uraufführung. Geschlossenheit und gemütvolle Handlung ist das letzte, was man dieser Oper nachsagen kann. Das Bühnengeschehen ist äußerlich und weist längst bekannte Typen und Situationen auf, und die Musik des an sich begabten Tonsetzers ist stilistisch so uneinheitlich wie nur möglich. So konnte die sehr sorgfältige Darmstädter Aufführung dem Werke nur einen Achtungserfolg erringen. Wirklich ergötzend dagegen war eine wahre Musteraufführung von Flotows komischer Oper „Fatme" in der Bearbeitung von Benno Bardi.

In eine andere Welt führten uns zwei Vorträge zeitgenössischer Erfinder.

Willi von Moellendorff, der 1914 das erste Vierteltonklavier gebaut hatte, führte in die Technik seines neuen „bichromatischen Harmoniums" ein, das 24fache Teilung der Oktaven aufweist. Mit Recht konnte Moellendorff darauf hinweisen, daß seine Erfindung nicht zerstörend wirke, da auf dem Harmonium ebensowohl alte Halbtonmusik, als vierteltönige Klangerzeugnisse wiedergegeben werden können. Doch konnte er uns nicht davon überzeugen, daß die Vierteltonmusik eine Bereicherung des allgemein musikalischen Gehaltes zu bringen berufen sei. Im Gegenteil! Jede Verengung der klanglichen Spannweite führt zu einer verschärften Chromatik und entfernt dadurch von den Urelementen der Musik.

Ein ganz anderer ist Jörg Mager, obwohl auch er auf seiner neuen „elektrischen Orgel" Vierteltöne hervorbringt. Bei seiner Erfindung erscheint mir die Vierteltontechnik nebensächlich. Sie tritt hinter der Gewinnung neuer Klangfarben zurück. Mögen wir Musiker auch die Entwickelung der mechanischen Musik mit großer Sorge betrachten, so möchte ich mich doch nicht der Erkenntnis verschließen, daß sich bei der Erzeugung von Tönen durch elektromagnetischen Strom,

[1]) Hierüber schreibt unser Mitarbeiter Prof. J. Achtélik: Der Festakt der Darmstädter Tagung des R. D. T. M. wurde eingeleitet durch drei geistliche Frauenchöre a cappella von Robert Hernried, nach Stimmungsgehalt und musikalischer Faktur kostbare Perlen der Frauenchorliteratur. Die Ausführung durch die Vereinigung Darmstädter Solistinnen unter Leitung von Bernd Zeh bot einen Ohrenschmaus besonderer Güte.

wie Mager sie bewerkstelligt hat, ungeahnte Zukunftsmöglichkeiten erschließen. Auf jeden Fall bleibt die Spannkraft der bajuvarischen Kraftnatur Magers bewunderungswert, der unter den drückendsten Verhältnissen — denn noch mangelt ihm reichliche Unterstützung seines Strebens — aus dem Tönewirrsal, das er seinerzeit in seiner Steglitzer Hexenküche bot, zu der Festlegung differenzierter Klangfarben vordrang.

Zu den Bedeutungsvollsten der Tagung gehörte für mich die Klarstellung zeitgenössischer Musikprobleme im besonderen Hinblick auf die stets wachsende Not der Tonkünstler und Musiklehrer. Hatte im Rahmen des akademischen Festaktes vor einem Forum von Tonkünstlern, Regierungs- und Verbandsvertretern Professor Dr. Schering die historische Entwicklung des Organisationswesens geschildert, so verwies der erste Vorsitzende des Reichsverbandes, Arnold Ebel, nach Eröffnung der Hauptversammlung durch den Ehrenvorsitzenden Max von Schillings in einem gediegenen Referate auf die Zeiterscheinungen, die sich katastrophal für Musiker und Musikpflege auswirken: Die übertriebene Sportpflege, der die Zeitungen Vorschub leisten, und eine, die Unkultur fördernde Vertrustung des Filmwesens, durch die eine Kapitalsmacht, die gleich hinter der des Eisentrusts rangiere, der Volksverbildung dienstbar gemacht werde. Die Folgeerscheinungen sind der Untergang der konzertierenden Künstler, von denen heute in Deutschland kaum zehn ihren Lebensunterhalt durch Konzertieren erwerben können, und der Niedergang des Verlagswesens, durch den die Tondichter gezwungen würden, die Druckkosten ihrer Werke selbst zu bestreiten. — Von diesen Sorgen wurden auch die Beratungen der Verbandsdelegierten in der drei halbe Tage währenden Hauptversammlung durchdrungen, und man bemühte sich, Mittel und Wege zu finden, um wenigstens einige der Zeitgebrechen zu bekämpfen.

In einem gewissen Gegensatz hierzu stand der festliche Empfang, den die kunstfreundliche Stadt Darmstadt den Teilnehmern an der Jubiläumstagung bereitete. Aber wozu wäre man denn Künstler, besäße man nicht die Fähigkeit, umzuschalten und sich durch frohe Stunden das ernste Leben zu erhellen! So freute man sich ehrlich über die von hohem Kultursinn zeugende Festgabe der Stadt, die jedem Teilnehmer das Faksimile eines kürzlich aufgefundenen Briefes Carl Maria von Webers spendete, freute sich über die rührenden Beweise von Kunstliebe und Sympathie seitens der Bevölkerung und schied mit den angenehmsten Eindrücken aus der Feststadt.

Eine Volksausgabe von Liedern des Lochamer Liederbuchs

(Mit dem Lied „Ach Meiden“ als Musikbeilage)

Von Wilhelm Weismann

Unter den uns bekannten Liederhandschriften des Mittelalters ist der Name des berühmten Locheimer, oder richtiger: Lochamer Liederbuches — genannt nach dem Besitzer, dem Nürnberger Patrizier Wolflein von Lochamer (ca. 1460) — auch breiteren Kreisen längst vertraut geworden. Denn, wer kennt nicht jene paar wundersam schönen Stücke wie „All mein Gedanken, die ich hab' oder „Ich fahr dahin“ u. a., haben sie sich doch schon seit langem in unseren Liedersammlungen und Chorbüchern eingebürgert. Es war vielleicht gut, daß es, trotz der seit 1867 vorhandenen, heute allerdings nicht mehr einwandfreien Neuausgabe des Lochamer Liederbuches von Arnold, und trotzdem es das eine oder andere Lied bereits wieder zu Volksliedgeltung gebracht hatte, bei der Bekanntschaft dieser wenigen Proben aus einem fast fünfzig meist ein- aber auch mehrstimmige Lieder umfassenden Schatze blieb. Mußte man doch die Lieder vielfach in Bearbeitungen genießen, die, mit den Mitteln des 19. Jahrhunderts unternommen, ein getrübtes Bild von dem Wesen dieser spätgotischen Liedgebilde gaben und damit deutlich zeigten, daß man mit dieser Kunst weder äußerlich noch innerlich die notwendige Verbindung hatte. Die Gegenwart hat darin Wandel geschafft. Die Ergebnisse

die der geradezu magische Einfluß, den das Mittelalter auf die heutige Musikpflege ausübt, gezeitigt hat, brauchen nicht erörtert zu werden, kurz, wir haben, seit einigen Jahren, nicht nur eine Faksimileausgabe des Lochamer Liederbuchs (Wölbing-Verlag), nicht nur eine Ausgabe seiner mehrstimmigen Lieder (Bärenreiter-Verlag), sondern es liegen nunmehr auch mit den im Steingräber-Verlag erschienenen „22 Liedern des Lochamer Liederbuchs" herausgegeben von Rudolf Steglich, Bearbeitungen vor, in denen sich auf eine geradezu ideale Weise der kenntnisreiche Musikforscher mit dem künstlerisch fühlenden Menschen verbunden hat.

Die Lieder sind, dem Bedürfnis breitester Kreise entgegenkommend, in einfachem drei- oder vierstimmigen Satz gehalten, eignen sich also sowohl für gem. Chor, wie sie auch einstimmig etwa mit Klavier oder mit Instrumenten (Streicher- oder Bläsergruppen) musiziert werden können. Sie begegnen darin „einer Gewohnheit früherer Jahrhunderte: der Besetzung mehrstimmiger Stücke durch Singstimmen und Instrumente gewisse Freiheiten zu lassen." Das Neuartige von früheren Bearbeitungen sich Unterscheidende erkennt man nun zunächst darin, daß Steglich mit dem Taktstrichprinzip gebrochen hat und die Melodien in der Besonderheit ihrer originalen Rhythmik wiedergibt. Mit deren Wesenserkenntnis schafft er aber einen vollkommen neuen Bearbeitungsuntergrund. „Ist in der neueren Musik die rhythmische Periode, etwa der achttaktigeSatz eines einfachen Liedes, das Gefäß für die durch Tonstärkedynamik ausdrucksvoll nuancierte Melodie, so ist die rhythmische Periode in jener Zeit selbst gleichsam flüssig, selbst schon Ausdrucksbewegung. Die Dynamik dieser Musik liegt außer in der melodischen Stufenbewegung noch durchaus im Rhythmus: Die Bewegungsglieder dehnen oder verdichten sich, die Atemzüge weiten oder drängen sich, je nachdem die Empfindung sie angreift." (Vorwort). Auf Grund dieser rhythmischen Ausdrucksbewegung der Melodien kommt nun Steglich, natürlich im Anschluß an die im 15. Jahrh. gebräuchlichen Mittel, zu einer Art „linearen" Durchgestaltung des an sich homophonen Satzes. So verwendet er im dreist. Satz z.B. mit Vorliebe den Quartsextakkord mit seinem unselbständigen in der Linie schwebenden Charakter. Durch dieses und ähnliche Mittel, wie durch eine sorgfältige und sinnvolle Führung der einzelnen Stimmen mit gelegentlicher Benutzung der mehrstimmigen Originalsätze — alles in einfachstem Rahmen — gewinnen die einzelnen Liedsätze ohne jede Anwendung des espressivo eine ganz eigenartige Lebendigkeit und Kühnheit, die besonders beim a cappella-Singen in Erscheinung tritt. Für die an Taktstriche Gewöhnten sind die Sätze durch kleine Hilfsstriche und zusammenfassende Klammern gegliedert. (Näheres s. Vorwort). Wer sich aber einmal in den Charakter der Lieder eingelebt hat, sieht diese Hilfsmittel gar nicht mehr. Was die Texte betrifft, so hat sie Steglich möglichst unverändert übernommen, gegebenenfalls unterrichten Anmerkungen über den Sinn einzelner Worte, wie überhaupt die Ausgabe strenges Verantwortungsbewußtsein verrät.

Tritt uns so das Typische dieser wunderbaren Liedkunst wieder in Reinheit entgegen, so zeigt die Gestaltung des einzelnen Liedes noch im besonderen, mit welch künstlerischer Feinfühligkeit sich Steglich in die Eigenart der Melodien einzuleben und die ihnen wesensgemäße Harmonik zu erfühlen vermochte. Bei Liedern wie dem hier mitgeteilten „Ach Meiden" ist eine Vollkommenheit der Bearbeitung erreicht, die ohne weiteres an einen Originalsatz glauben ließe. Eine Vollkommenheit, erreichbar aber nur durch eine künstlerische Freiheit, die sich Stellen wie „sehrende Pein" mit ihren scharfen Dissonanzvorhalten auf Grund innerlichster Erlebniskraft gestatten kann. Wie rein ist z. B. auch das melancholische „Der Wald hat sich entlaubet" oder die feierliche Holzschnittweise des Münchs von Salzburg erfühlt, kurz, versenkt man sich einmal in die beiden, je 11 Lieder enthaltenden Bändchen, so umfängt einen gar bald eine ganz besondere Welt, eine Welt von einer innigen altdeutschen Kraft und Gefühlsstärke, getragen von jener stillen, abgründigen Melancholie und Sehnsucht, wie sie sich, als ein urtümlicher Teil des deutschen Wesens, am greifbarsten in der Gotik ausgeprägt hat. Diese, gerade auch in den Lochamer Liedern sich offenbarende Welt der Gegenwart aufs neue erschlossen zu haben, ist das besondere Verdienst der Bearbeitungen Steglichs. Mögen sie das innere Eigentum recht vieler werden und das Ihrige für die Bildung und Erstarkung neuer Seelenkräfte beitragen.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Wilhelm Furtwängler begann sein Dirigentengastspiel an der Staatsoper mit der Neueinstudierung des neuinszenierten „Rheingold", dem „Walküre" und andere Opern folgen sollen. Das viele Geld für die Ausstattung des „Ring", der mangels eines Heldentenors ohnehin ständig im Repertoire fehlt, könnte man sich füglich ersparen, da die Rollerschen Dekorationen der Illusion eines Phantasiebegabten immer noch genügen und zumal die bühnentechnischen Probleme dieses Vorabends der Trilogie restlos zu lösen überhaupt kaum je gelingen dürfte. Gewisse Verbesserungen, wie z. B. die Trennung des gesanglichen vom darstellerischen Teil der Rheintöchterszene, sind gewiß zu begrüßen, doch ist diese Arbeitsteilung wohl auch schon früher und anderwärts versucht worden. Der Schwerpunkt einer Wagneraufführung liegt doch immer im Musikalischen, auf das sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers unwillkürlich richtet, und da ist unter Furtwänglers gleich kraftvoller wie zarter Hand Rühmenswertestes vollbracht worden. Wenn es gelänge, diese Persönlichkeit ab 1930 dauernd an die Spitze des Institutes zu stellen, welches seit G. Mahlers Scheiden nur ideen- und temperamentlose Musikhandwerker an der Arbeit sah (R. Strauß' direktorale Amtsführung dagegen war eine Parodie auf solche Tätigkeit), so könnte man wieder einen seiner Vergangenheit und seiner bedeutenden gegenwärtigen Kunstkräfte würdigen neuerlichen impetuosen Aufschwung erwarten.

Groß ist Walter Braunfels' „Große Messe" inbezug auf ihre Ausdehnung und ihren vokalen wie instrumentalen Aufwand, dürftig dagegen hinsichtlich des von Atonalität verseuchten melodischen und motivischen Inhaltes; insbesondere in den (stellenweise merklich in den Tonfall des Jargons verfallenden) Chorpartien, die mangels jeder Gruppierung und Charakterisierung ein Stimmenchaos darstellen, das nur ermüdet und anödet. Deshalb ist auch der mehr solistisch gehaltene zweite Teil der genießbarere, und hier das „Benedictus" durch Aufbau und musikalische Zielstrebigkeit unstreitig der markanteste und deshalb beste Abschnitt des Ganzen. Nächstdem wären noch das „Offertorium" und das „Kyrie" zu erwähnen, ohne daß diese jedoch den deprimierenden Gesamteindruck entscheidend günstig zu beeinflussen vermöchten. Ob statt dieser Neuheit, heuer der einzigen in den Chorkonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde, nicht etwas Wertvolleres, die außerordentliche Mühe des Einstudierens besser Lohnendes zu finden gewesen wäre? Schließlich die Frage, warum schreibt man in unserem so wissenschaftlich und technisch orientierten Jahrhundert immer noch Messen? Man glaubt sie den Komponisten ja doch nicht mehr. Oder sollte sich darin etwa ein Gottsuchertum kundgeben als Reaktion gegen unsere allzu rationalistisch-nüchterne Gegenwart? Ein auch stofflich modernes „weltliches Oratorium", an welchen die Gattung ohnehin sehr arm ist, würde, meine ich, weit mehr Teil- und Abnehmenden begegnen. Amalie Merz-Tunner, Rosette Anday, Ventur Singer, Hermann Schey standen mutig auf ihren gefährlichen, halbverlorenen Posten, der gemischte und ein Knabenchor sowie das Sinfonieorchester entledigten sich unter Rob. Hegers straffer Leitung mit Fleiß und Geschick ihrer undankbaren Aufgaben.

Ungleich erfreulichere Eindrücke vermittelte die Uraufführung von Boris Papandopulos' abendfüllender Komposition für Soli, Chor und Orchester „Laudamus", welche für das Talent ihres 22jährigen Urhebers bemerkenswertes Zeugnis ablegt. Die acht Teile verwenden das Klangmaterial sehr mannigfaltig, und es ist ihnen ein eigentümlicher, jugendlich-herber Typus eigen, der sich von der durchwegigen Anlehnung an frühslavischen Kirchengesang herschreibt. Ein archaisierender Zug, der ebenso in der oft psalmodierenden und stark figurierenden Einstimmigkeit als in der streng diatonischen Homophonie oder in den kontrapunktischen Gebilden zutage tritt; zu welch letzteren das sehr gewagte Experiment einer weit ausgesponnenen a-cappella-Fuga für die vier Solostimmen, nur auf Vokale intoniert, zählt. Überhaupt begnügt sich dieses unregelmäßige Takte bevorzugende Werk mit einem Minimum an Text, etlichen

Ausrufen aus dem Missale Romanum, die sozusagen nur als Programmschlagworte für ein manchmal allzu ausführlich geratenes absolutes Musizieren dienen. Dem Vokalsatz entsprechend ist auch das Orchester in den bunten Prunk des griechisch-orientalischen Ritus gekleidet mit seinem häufigen Glockengebimmel, ostinaten Figuren, wie sie in der Volks- und Kunstmusik der Slaven zu Hause sind, und ähnlichen Sonderheiten, die aber nur zu leicht in den Eindruck des Stereotypen, der Manier übergleiten, so daß sich auch aus diesem Grunde etliche Kürzungen, vor allem im 2. Abschnitte, empfehlen würden, durch welche die schöne, interessante Arbeit sicher nur gewänne. Maja de Strozzi, Jella Braun-Fernwald, Georg Maikl und Karl Ettl, die Oratoriumvereinigung und das Sinfonieorchester setzten sich unter Prof. Rudolf Nilius mit Eifer und vollem Gelingen für sie ein und erwirkten dem Verfasser einen aufmunternden Erfolg.

Ebenfalls in die südöstliche Ecke Europas versetzte uns das 1. Arbeitersinfoniekonzert mit 2 Nummern seines Programms: Hristic' zwei südserbischen Tänzen und Baranovic' Suite aus dem Ballett „Das Lebzelterherz" (Jahrmarkt und Reigentanz), die die leuchtendere Sonne, die heißer empfindenden Menschen des Balkan widerspiegeln und durch ihre fremdartigen nationalen Weisen, den wilden Rhythmus und eine farbenprächtige Instrumentation unfehlbar mit sich reißen. Nach den Russen und Tschechen erwachen anscheinend die Jugoslaven auf dem gesunden, noch urwüchsigen Boden ihres Volkstums zur Kunst, und Wien kann es nur recht sein, wenn es von ihr zum Ausfallstor gegen Norden und Westen erwählt wird, kämen dadurch doch neue Impulse in unser abgestandenes Musikleben. Vorher erklangen noch Rimskij-Korsakows „Russische Ostern", die den Frühlingsmythos der Auferstehung in christlicher wie heidnischer Beleuchtung mit originaler Kraft schildern, Suks Fantasie für Violine (von Prof. Frenkel, Berlin, trefflich gespielt) und Orchester, ein bloß routiniertes, daher bereits verblaßtes Stück, und Mozarts G-Moll-Sinfonie in einer völkerpsychologisch lehrreichen, aber ungewohnt hypersensiblen Ausdeutung durch den schmissigen, nicht alltäglichen Dirigenten des Abends: Lovro Matassic aus Agram.

Daß, wie Rubens, Rafael, Spitzweg, Böcklin, Liebermann usw. mit den nämlichen paar Farben dank ihrer grundverschiedenen seelischen Organisation grundverschiedenes in der Malerei schufen, auch mit den 8 $\times$ 12 Tönen immer noch das Auslangen gefunden werden kann, bewiesen, wie die letztangeführten Schöpfungen, auch die erste Veranstaltung des „Vereins zur Förderung zeitgenössischer Musik" (nicht zu verwechseln mit „neuer Musik"), in welcher man u. a. eine Sonate für Oboe und Klavier Fis-Moll von Hans Sündermann hörte, die, soweit das spröde, wenig wandlungsfähige Tonwerkzeug es zuläßt, einen lebhaft ansprechenden Verlauf nahm. Betont der 1. Satz mehr das schalmeihaft-elegische Moment, huldigt der 3. der Heiterkeit. Variationen inmitten — von denen aber 2 oder 3 leicht entbehrlich wären — schwanken zwischen diesen Extremen hin und her. In Prof. A. Wunderer von der Staatsoper fand der Autor einen Meisterbläser, der von Frl. Ella Pessl am Flügel anschmiegsam unterstützt wurde. Die darauffolgenden „Variationen über einen palästinischen Volksgesang" für Streicher (Weißgärber-Mayr-Quartett) zeigte die schon voriges Jahr einmal von mir unterstrichene besondere Klangfantasie Israel Brandmanns um ein ansehnliches Stück weiterentwickelt, so daß man sich in Zukunft seitens dieses Musikers Talentblüten von spezifischem Reiz versehen darf. Adalb. Skocic' D-Dur-Trio wurde schon im Junihefte d. J. gewürdigt. Es war ein Gutes versprechender Anfang. Möge das Folgende sich auf seiner Höhe halten — wenn der Gründung ein längeres Leben beschieden sein sollte und sie nicht, gleich so manchen anderen hier hoffnungsvoll unternommenen Anläufen, aus materiellen oder taktischen Ursachen wieder vorzeitig sanft entschlummert.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Mit dem ersten Stück von J. G. Walther, dem Zeitgenossen und Freund Bachs, wollen wir den Lesern etwas Weihnachtliches bieten. Es stammt aus der trefflichen im Steingräber-Verlag erschienenen Sammlung „Klassische Weihnachtsstücke" von Wilh. Stahl. Das zweite, Notturno, hat Erwin Dressel, den 19jährigen, durch den Erfolg seiner Erstlingsoper „Kolumbus" plötzlich bekannt gewordenen Komponisten zum Verfasser und soll dem Leser Gelegenheit bieten, ihn auf instrumentalem Gebiet etwas kennenzulernen. Das Stück bringen wir mit Erlaubnis des Verlegers Fr. Hofmeister (Leipzig) aus den „Zehn Klavierstücken" des Komponisten, der, fest auf der Vergangenheit fußend, bald auch den Weg zur freien Selbständigkeit finden dürfte. Die Ansätze sind vorhanden.

Über die Bilder des Kerpener Beethovenhauses vergl. den Artikel. Die beiden Bilder der berühmten Liedersängerin Elena Gerhardt sprechen eine zu beredte Sprache, als das wir etwas hinzuzufügen brauchten. Das deutsche Lied ist aus Lust und Leid geboren.

Neuerscheinungen

Olga Stieglitz: Einführung in die Musikästhetik: 2. neubearb. und verm. Aufl. 8°, 198 S., geh. 5,—, Ganzleinen 7,50. J. G. Cottasche Buchhandl. Nachf., Stuttgart und Berlin 1928.

Siegfried Scheffler: Richard Wagner. Sein Leben, seine Persönlichkeit und seine Werke. Kommentare und Einführ. zu seinen Opern und Musikdramen. 2 Bände, 8°, 530 und 659 S., in Halbl. geb. M. 12,—. Alster-Verlag, Hamburg 1928.

Dr. Felicitas von Kraus: Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern. 8°, 255 S. mit Notenbeisp. Verlag Zaberndruck, Philipp v. Zabern, Mainz 1928.

Caruso. Einzig autorisierte Biographie. Bearb. von Pierre v. R. Key, deutsch von Curt Thesing. Neue Ausgabe. 8°, 291 S. und 19 Bildern und vielen Zeichnungen. Geb. M. 8,—. Ed. Bote & Bock, Berlin W 8· 1928.

Salvatore Fucito und Barnet d. Beyer: Caruso. Gesangskunst und Methode. Deutsch von C. Thesing. Neue Ausgabe. 8°, 61 S. geh. M. 3,—. Ed. Bote & Bock, Berlin 1928.

Dr. Herbert Biehle: Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. 8°, 35 S. Wölbing-Verlag, Berlin 1928.

Dr. Konrad Huschke: Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. 8°, 61 S. geh. M. 1,—. Verlag Adolf Tienken, Pritzwalk 1928.

Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. 8°, 216 S. und viele Notenbeisp. geh. M. 12,—. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1928.

Carl Eitz: Das Tonwort. Bausteine zur musikal. Volksbildung. Neuausg. d. „Bausteine zum Schulgesangunterricht". Herausgeg. von Frank Bennedik. 8°, 183 S. und einem Anhang. geh. M. 5,—. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Dr. Karl Anton: Luther und die Musik. 8°, 61 S. Nach neuesten Forschungsergebnissen verbesserte, erweiterte 3. Aufl. Verl. von Joh. Herrmann, Zwickau 1928.

Bernhard Diebold: Der Fall Wagner. Eine Revision· 8°. geh. 1,—. Frankfurter Sozietäts-Druckerei Abt. Buchverl., Frankfurt a. M. 1928.

Händel-Jahrbuch: Im Auftrage der Händel-Gesellschaft herausgegeben von Rudolf Steglich. 1. Jahrgang. 8°, 166 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1928.

Richard Plattensteiner: Neue musikal. Gedichte. Kl. 8°, 60 S. Heinr. Minden-Verlag, Dresden-Leipzig 1928. — Die Gedichte versuchen u. a., den Inhalt einer Reihe von Meisterwerken poetisch zu fassen, außerdem finden sich hier Lieder in dem beliebten „Volkston" zum Komponieren. In die beigegebenen begeisterten Urteile vermögen wir nicht einzustimmen. Trotz manchem echt Poetischen läuft doch allerlei Triviales und Verfehltes mit unter. So z. B. Schuberts „Leiermann" und Beethovens „IX. Sinfonie".

Leo Melitz: Führer durch die Opern. Angabe des Inhalts, des Personals und Szenenwechsels. Neue ergänzte Ausgabe, bearb. durch Oskar Leo Melitz. Geb. M. 3,50. Globus-Verlag, Berlin 1928. — Der altbewährte, seit 1922 nicht mehr ergänzte Führer von Leo Melitz erscheint nunmehr in der Neubearbeitung seines Sohnes, der den Führer um die in den 6 Jahren neu hinzugekommenen Opern bereicherte, einige ältere Werke einfügte und, im Anhang, eine Reihe von dramatischen Tanzschöpfungen erwähnte. Somit dürfte der Führer den Bedürfnissen der heutigen Theaterbesucher bestens entsprechen.

Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater. Herausgeber: Al. Stoischek. 8°, 130 S. Paul Oetter & Co., Dresden-A. 24. 1927/28. — Das im 109. Jahrgang stehende Jahrbuch enthält außer einem Personalverzeichnis, einem Rückblick auf die Spielzeit 1927/28 und verschiedenen Bühnenbildern kleine Aufsätze über Theaterfragen. Hervorgehoben sei „Eine Lebensfrage für die deutschen Opernbühnen" von Prof. Otto Schmid, sowie dessen hier abgedruckter „Nachspruch" zur 50-Jahr-Feier des Dresdner Opernhauses.

Der Werdegang der Musiknoten. Eine kurze Einführung in das Wesen des Notenstichs und des Notensatzes. Mit 8 erläuternden Tafeln. M. 4,50. Verlag von Rudolph Becker, Leipzig. — Die sehr lehrreichen und anschaulichen Darstellungen zeigen in 6 Etappen das Notenstichverfahren von der leeren, nur rastrierten bis zur fertigen Platte. Zwei weitere Tafeln machen, an Hand eines Kastenschemas für Musiknotentypen, mit der Technik des Notendruckes bekannt. Die für jede Tafel nötigen Erklärungen nebst ein paar geschichtlichen Bemerkungen sind beigefügt, so daß dieses Anschauungsmaterial gerade auch in Schulen Verwendung finden könnte.

Besprechungen

FRITZ JÖDE. Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anleitung für Lehrer und Freunde der Jugend. I. Teil: Zur Theorie des Schaffens. 118 S. 2. Teil: Aus der Praxis des Schaffens. 170 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin, 1928.

Der erste Teil ist der Versuch einer wissenschaftlichen Begründung. Ob er gelungen ist, sei dahingestellt. Das Überherrschen des Gefühls und das damit verbundene Verlieren in die Breite bedingen oft eine Unklarheit im Ausdruck. Wenn auch immer wieder betont wird „nicht niederknien vor dem Künstler im Kinde und in mangelnder Ehrfurcht den Fluch der Talentiertheit in unserer Zeit vermehren helfen, sei uns beschieden, sondern Abstand und Ehrfurcht wiedergewinnen, indem wir die verschütteten Inhalte der schöpferischen Gestaltung und der schaffenden Arbeit wieder ausgraben und also durch eigenes Schaffen Bescheidenheit vor der Schöpfung zurückerwerben", so ist doch immer wieder klar zu erkennen, wie hier das Schöpferische im Kinde in jeder Beziehung überschätzt wird. Das Kind schöpft in seinem Spiel aus der Phantasie und dem Gefühl. Stark reflektierende Elemente sind dem beigemengt, vor allem, wenn der Erwachsene seine Hand im Spiele hat. Dadurch unterscheidet sich das Kind in seinem Schaffen von dem Erwachsenen, dessen Schaffen einschließlich der schon genannten Faktoren eine mehr oder minder bewußte Ausdrucksgestaltung ist, hinter dem das Innenleben steht.

Das Reflektierende des Kindes läßt sich an einer ganzen Reihe von Jödeschen Beispielen nachweisen, und wer selbst mit Kindern auf diesem Gebiet gearbeitet hat, muß zugeben, daß die Kinder allzu leicht ihnen bekannte Motive verwenden. Daß auch hier eine Talentiertheit großgezogen wird, zeigen in erster Linie die Beispiele „Außerdienstliche Dokumente", „Temperament und Melodie", „Zum Erkennen der Taktart" usw. (2. Teil). „Visitenkarten" sind musikalische Spielereien, die man mal mit den Kindern machen kann, deren Ergebnisse man aber nicht der Öffentlichkeit zugänglich macht.

Wir stehen heute im Beginn einer neuen Schulmusik. Es ist deshalb nicht ganz leicht, über ein Werk zu urteilen, zu dem man nicht den nötigen Abstand hat. Ich möchte jedem praktischen Schulmusiker empfehlen, sich mit dem zweiten Teil des Werkes selbst auseinanderzusetzen, da es gute Anregungen geben kann.

Betrachtet man die methodisch pädagogische Seite des 2. Teils, so ist für den Praktiker manches darin zu finden. Daß man die Erfindungen der Kinder mit ihrem Namen belegt, ist pädagogisch nicht ganz einwandfrei. Recht wertvoll ist das Kapitel „Im Spiel der Schrittweise" und „Im Wechsel der Gangarten". Diese Übungen öffnen dem Kinde die Augen für musikalische Feinheiten und sind zur Nachahmung zu empfehlen. Auch die Erarbeitung des Liedes „Was soll das bedeuten, es taget ja schon" zeugt von musikalischem Verständnis und pädagogischem Geschick.

H. M. Gärtner.

WILHELM MERIAN: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Der Verfasser beabsichtigt durch seine Veröffentlichung, die zahlreichen „Orgel"-Tabulaturen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts dem Studium zugänglich zu machen. Er wählt dazu den einzig richtigen Weg, indem er eine große Zahl von Beispielen (etwa 180) in moderner Notenschrift wiedergibt. Außerdem enthält das Werk ausführliche thematische Verzeichnisse und eine einleitende Abhandlung mit wertvollen Gedanken über die Entwicklung des „Klavier"-Stils im Gegensatz zu Orgel und Laute. Auch dem Nichtfachmanne geben die Beispiele manches, so die „kleine Schlacht" (S. 190), die Beispiele früher Tanzsuiten (S. 234f.), die Fälle, in denen Merian neben die Klavierfassung noch die Lautenfassung oder die originale Liedpartitur stellt. Auch die beiden großen Passamezzi (S. 135 und 264) mit ihren zahlreichen Variationen sind interessant.

Dr. Paul Mies.

HERMANN ROTH: Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). Erstes Heft: Ein- und Zweistimmigkeit. 8°, 132 S. Stuttgart, Verlag von Carl Grüninger Nachf.

Ich vertrete die Meinung Riemanns, daß die Beherrschung der tonräumlichen-linearen Bewegung im Zusammenhange mit der tonalen Organisation als deren zeitlich auseinandergelegte Erscheinungsform zu lehren ist. Den Bestrebungen Schenkers, die Fux-Bellermansche Methode des rein linearen Kontrapunktierens zu erhalten und neu zu beleben, habe ich daher nie zustimmen können. So gewiß es eine besondere meßbare Zweckmäßigkeit des Auf- und Abfließens der Töne im Tonraume gibt, so läßt sie sich doch nur begrifflich aufzeigen, indem man das Steigen und Fallen als eine Teilfunktion des übergeordneten tonräumlichen Bewußtseins beschreibt und erläutert. Versäumt man diese Einordnung eines untergeordneten (nur messenden) Formprinzips unter das übergeordnete rhythmisch-tektonische, so gerät man in Gefahr, den Schüler, statt auf den Weg zum lebendigen Musikwerk in die Sackgasse irgendeiner kontra-

punktischen Konvention zu führen. Folgender Satz des Verfassers stimmt mich bedenklich: „Man vergesse außerdem nicht, daß die Aufgabe des Unterrichts in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Fälle nicht die ist: Tonsetzer zu erziehen". Dagegen frage ich: Was kann ein Unterricht im Tonsatze anderes wollen, als Tonsetzer mit (je nachdem) bescheidenem oder stärkerem Können heranzuziehen? Ja, ich gehe noch weiter. Ein Tonsatzunterricht, der nicht das tondichterische Moment zum Leitstern nimmt, der den Schüler nicht so nimmt, als ob er ein Tondichter sei (und jeder, der Zeit, Arbeit und Geld für solche Vertracktheiten opfert, hat etwas vom göttlichen Funken in sich), ein solcher Tonsatzunterricht wird kein freudiger werden. Kunstarbeit muß aber unter allen Umständen freudig sein.

Auf die künstlerische Haltung des Werkes in den Beispielen einzugehen, ist hier nicht angängig, da erst der erste Teil des Werkes vorliegt.

J. H. Wetzel.

KONRAD HUSCHKE: Unsere Tonmeister untereinander. 5 Bände mit Abbild. versehen, geb. jeder 2.— M. Verlag von Adolf Tienken, Pritzwalk 1928.

Zum erstenmal wird hier ein besonders fesselndes Thema der Musikgeschichte systematisch durchgeführt. Band 1 (111 S.) behandelt Schubert und Beethoven; Bd. II (97 S.) Wagner und Brahms; Bd. III (132 S.) Schumanns Beziehungen zu Mendelssohn, Wagner und Liszt; Bd. IV (89 S.) Brahms, Bruckner und H. Wolf; Bd. V (136 S.) Webers Beziehungen zu Beethoven und Schubert; Rubinstein und Bülow; Rubinstein über Liszt; Brahms, Joh. Strauß und Bülow; Humperdinck und H. Wolf; Wolf und Liliencron; Brahms und Elisabeth von Herzogenberg. — Huschkes mit Wärme und gründlicher Materialkenntnis geschriebenen Darstellungen behandeln in erster Linie die persönlichen und menschlichen Beziehungen der verschiedenen Musiker zueinander, kommen dabei aber von selbst auch zur Betrachtung der künstlerischen Wesensarten und Zusammenhänge. Gerade der 1. Band, im Sinne des Themas wenig ergiebig, bietet hierin an Hand zahlreicher authentischer Quellen, in engstem Rahmen viel Gutes. Daß aber das Verhältnis Schubert-Goethe in sattsam bekannter Manier betrachtet und die Schuld noch so halb und halb dem „Unglücksmenschen Zelter" aufgehalst wird, dem Goethe die „Zurechtstutzung seiner musikalischen Bildung" verdankt, solche Schiefheiten des 19. Jahrhunderts sollten endlich einmal aus den Büchern verschwinden. Von den übrigen Bänden ist der 2. Bd. ganz besonders anziehend, tritt doch hier dem Leser m. W. zum erstenmal in dieser Klarheit die Verehrung von Brahms für seinen großen Zeitgenossen — er nennt sich immer wieder den besten Wagnerianer — in den zahlreich zitierten Begebenheiten und Aussprüchen, besonders aber in dem, von Wagner mißverstandenen Brief wegen des Tannhäusermanuskriptes auf menschlich ergreifende Weise entgegen. Wir werden auf diesen Band gelegentlich zurückkommen. — So seien denn die gerade auch für breite Kreise bestimmten Darstellungen als ein hübsches Weihnachtsgeschenk bestens empfohlen.

W. Weismann.

CLARA SCHLAFFHORST und HEDWIG ANDERSEN: Atmung und Stimme. 112 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

JOS. G. SCHEEL: Lösung des Stimmproblems? 89 S. Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Die beiden verdienstvollen Gründerinnen der Rotenburger Schule in ihren Aufsätzen kennenzulernen und einen Einblick in ihr Wollen und ihre Arbeitsziele zu gewinnen, wird jedem ernsten Jugendpädagogen wertvoll sein. Es geht hier nicht um ein fachliches Wissen für Gesangskreise, sondern um Dinge des Lebens — Dinge, die in der Jugenderziehung mit die wichtigsten sein sollten, und deren Tragweite doch vielfach am wenigsten erkannt ist. Gewiß würden es viele dankbar begrüßen, in einer umfassenden Arbeit das Erfahrungsmaterial und die Art der praktischen Handhabung der Verfasserinnen schärfer und ausführlicher dargestellt zu sehen, als dies im Rahmen der vorliegenden kurzen Vorträge wohl geschehen konnte,—um so Anweisung zu finden für einen natürlichen Atemunterricht in immer betontem engsten Zusammenhang mit der natürlichen kindlichen Stimmbetätigung. Möchte das vorliegende Buch Bahnbrecher dafür sein. Es ist in seiner Grundeinstellung klar und rein wie ein Trunk frischen Wassers.

Wer dagegen in den Laden der speziellen Gesangsliteratur eintritt, der wird bald gewahr, daß er sich in einer Apotheke befindet; Brot und natürliche Leibesnahrung werden dem hungrigen Leser kaum geboten, dafür wird Gift und Gegengift in großen Mengen verabfolgt. Ein Gegeneinander völlig extremer Rezepte zur Heilung aller Stimmnöte! Das Buch des St. Galler Domorganisten Scheel will auf radikalem Wege die Gesangswelt von mechanistischen Gesangsprinzipien und stimmwissenschaftlichen Einflüssen kurieren. So übertrieben und anfechtbar jedoch vieles einzelne der in diesem Buch empfohlenen praktischen Handhabung ist, und so sehr die Grundidee oft in Schwärmerische sich zu verlieren droht, so steckt in dem ganzen doch unbedingt soviel Wahres und Richtiges, Ernstes und Ehrliches, daß man Lesern mit kritischem Vermögen das Buch gern in die Hand geben möchte: sie werden das Begrenzte, das Übermäßige und das Einseitige herauszufinden und beiseitezulegen wissen und werden den mit einer edlen

Begeisterung vorgetragenen Grundsatz des Buches im rechten Sinn verstehen und ihm dann freudig beipflichten: „So bleibt für uns nichts anderes übrig, als unser Stimmorgan vom Körperlichen zu erlösen, es in die Region zu versetzen, in der die seelischen Kräfte ihre Wunder wirken."

Franziska Martienßen.

RIEMANN, Musiklexikon. 11. Auflage, bearbeitet von Alfr. Einstein. Lieferung 13—18. Berlin, Max Hesse.

Das Lexikon erscheint in flottestem Tempo, ohne daß aber die Sorgsamkeit im geringsten darunter litte. Vergleiche mit der früheren Auflage führen immer wieder zu ausgezeichneten Ergebnissen und die Arbeit ist nun bereits bis zum Buchstaben L gediehen. Man vergleiche z. B. den Artikel „Konservatorium" mit früheren Auflagen, von der Einbeziehung neuer Namen gar nicht zu reden.

PAUL GRAENER: Nacht- und Spukgesänge, Galgenlieder nach Gedichten von Christian Morgenstern, op. 78. Verlag Bote & Bock, Berlin.

Zu den bizarr humoristischen Texten Morgensterns hat der geniale Paul Graener eine köstliche musikalische Nachdichtung geliefert. Wenn es schon, wie Hugo Wolf sagte, schwerer ist, in Musik so recht zu jubeln, als zu klagen, so ist der Witz in der Musik eine doppelt schwierige Aufgabe. Graener hat sie aufs feinste, spaßigste gelöst. Je alogischer die Dichtung umspringt, desto atonaler ist seine Musik gefärbt, und man hat das Gefühl: „Das ist die Art mit Hexen umzugehen". Allerdings ist Voraussetzung, wenn die Lieder wirken sollen, daß der Vortrag ebenfalls auf feinen, souveränen Humor abgestimmt ist. Theodor Raillard.

Neue Orgelmusik.

HEINRICH SPITTA: op, 5. 2 Fantasien über Choräle für Orgel; GÜNTHER RAMIN, op. 5. Präludium, Largo und Fuge für Orgel; HUGO HERRMANN, op. 16. Toccata gotica für Klavier 2-hdg.; HUGO HERRMANN, op. 25. 5 Stücke für Kammerorgel; JOH. ENGELMANN, op. 28. Fantasie, Passacaglia und Fuge über den Namen Bach für Orgel; S. W. MÜLLER, op. 15. Toccata, Passacaglia und Fuge für Orgel; F. SCHMIDT, 4 kleine Choralvorspiele für Orgel. Alles bei Breitkopf & Härtel, nur die Choralvorspiele von Schmidt bei F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mir will scheinen, als ob viele heutige Komponisten sich nicht genügend klar darüber sind, daß das Schreiben für die Orgel seine ganz besonderen und sehr bestimmten Voraussetzungen, Bedingungen und Grenzen hat, deren Nichtbeachtung auf die so entstandenen Werke tödlich wirkt. Wichtigste Voraussetzung: religiöse Grundeinstellung, Größe und Weite der Empfindung. „Religiös" nicht identisch mit „kirchlich" (Bachs große religiöse Präludien sind keine gottesdienstliche Musik); „groß und weit" nicht gleichzusetzen mit „feierlich und ernst" (Buxtehudes göttlich-heitere Fugen haben stets innere Größe und Weite). Keinesfalls gehören auf die Orgel persönliche Seelenblähungen. H. Hermann ist kein Orgelkomponist; sein op. 25, scharf gewürzte Miniaturen, sind fürs Oskalyd gedacht. Seine Klaviertoccata (ist sie wirklich gotisch?) ist etwas für musikalische Pfefferfresser. — Wichtigste Bedingung: Vertrautheit mit den Klanggegebenheiten der Orgel. Darin versagen heute fast alle Orgelkomponisten. Ein Beispiel: die Bevorzugung der höchsten Lagen im ff auf obertonreichen Instrumenten ist klanglich verfehlt; besonders bei den seit Reger so beliebten Oktavverdoppelungen wirkt sie schreiend und aufdringlich. In dieser Hinsicht leistet sich J. Engelmann Haarsträubendes, wie er auch vom Manuel- und Pedalumfang offenbar keine klare Vorstellung hat. Übrigens gehört ein bemerkenswerter Mut dazu, heute noch ein — 32 Seiten langes — B-A-C-H zu komponieren; aber selbst mit Überlisztung Regers ist es nicht getan. Auch H. Spitta gerät in seinem in vieler Hinsicht vortrefflichen op. 5 wiederholt in Regionen kreischenden Orgelklanges (z. B. mit der leeren Oktavenstelle S. 21). — Wichtigste Grenzen: zeitliche und akustische Auffassungsmöglichkeiten sind bei Orgelmusik beschränkter, als bei jeder anderen. Orgelwerke von mehr als 10, höchstens 15 Minuten Dauer sind für den normalen Hörer ungenießbar. Selbst Bach predigte nur in einzelnen Ausnahmefällen länger, und er hätte wohl mehr zu sagen gewußt, als manche der redseligen Heutigen. Weniger wäre mehr gewesen! wie oft ist das der Endeindruck. Ich glaube nicht, daß S. W. Müller seine Hörer unermüdet bis zum Schluß mitkriegen wird, sowohl wegen der Länge seines wahrlich höchst gehaltvollen Stückes, wie wegen der rhythmischen Gleichförmigkeit seiner Tage. Wie denn überhaupt die mangelnde rhythmische Plastik so häufig der Orgelmusik zum Verhängnis wird; es entsteht gar leicht der ermüdende Eindruck von „zwecklosem Gerenne". Allen diesen Gefahren entgeht mit auffallender Sicherheit G. Ramin; er vereint klanglich vollendete Durchsichtigkeit des Satzes, Knappheit und Straffheit der Form mit ungemein lebendiger Rhythmik. Wohltuende Geschlossenheit und Klarheit zeichnen auch die kapp gehaltenen Choralvorspiele des Wiener Meisters F. Schmidt aus.

Domorganist E. Zillinger-Schleswig.

Nachtrag. Der Besprechung Schubert-Messchaert im Novemberheft S. 638 sei nachgetragen, daß die betreffende Ausgabe auch für hohe Stimme erschienen ist.

Anzeige von Musikalien

Hans Jöris: Zwei Weihnachtslieder für 6st. gem. Chor op. 14. L. Schwann, Düsseldorf. — Hier spricht sich eine reine, echt vokale Empfindung in schön angelegtem, leicht kontrapunktischem Satze aus.

C. Steigleder: „Ehre sei Gott" für 4st. gem. Chor mit Streichquintett u. Orgelbegl. op. 7. Ebenda. — Wirkungsvoller Durchschnitt.

Hans Wolfgang Roscher: Weihnachts-Kantilene nach der Dichtung von Claudius für Soli (Sopran u. Alt), gem. Chor, Frauen- u. Kinderchor, Flöte (ad libit.) oder Viol. u. Orgel (oder Klavier). op. 9. Schweers & Haake, Bremen. — Ganz wirkungsvolle Gebrauchsmusik, allerdings nicht ohne Sentimentalitäten (selbst gelegentlich in den Sätzen der verwendeten Weihnachtschoräle). Auch die Betonung in den Sologesängen ist nicht immer einwandfrei.

Gustav Spalwingk: Alte Weihnachtslieder zur Laute gesetzt. Verlag Adolf Urlaub, Weißenfels a. S. — Enthält: Maria durch ein Dornwald ging; O Jesulein zart; Ihr Hirten, erwacht; O heilges Kind; Kommt, ihr Hirten; Nun singet und seid froh; Auf dem Berge.

Julius Klaas: Frühlingsfeier (Hugo Salus), Nachtgebet (Dehmel), Berückung (Dehmel), Musik bewegt mich (Ricarda Huch). Vier Lieder für Singstimme und Klavierbegleitung. Einzeln. Ludwig Fries, Leipzig C 1. — Talentvolle Gesänge.

E. Unger: Konzert-Mazurka für Klavier. Ebenda.

Johann Christian Bach: Quartette für Flöte (oder Oboe, Klarinette, Geige), Geige, Bratsche und Violoncello. Stimmen. Bärenreiter-Verlag, Augsburg und Kassel. — Es handelt sich um ein C-dur, Es-dur und G-dur-Quartett des „Londoner" Bach, den bekanntlich Mozart sehr schätzte. Delikate Liebhabermusik des Rokoko.

Volkstänze aus deutschen Gauen und Landschaften, herausgeg. von W. Hensel. H. 2: Schwäb. Volkstänze aus Galizien, für Streichquartett gesetzt von Fritz Scharlach. Stimmen. Ebenda.

Richard Wagner: Adagio für Klarinette m. Streichquintett. Bearbeitet von Ernst Schmeisser. Für Klarinette und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Es handelt sich um ein kleines Jugendwerk Wagners, das stark unter Beethovenschem Einfluß steht. Ein eigentümliches Tremolo, sich vom pp bis zum ff steigernd, in der Mitte des Stückes, kündigt aber bereits den kommenden Dramatiker an.

Klassische Stücke für Violine m. Klavierbegleitung, bearbeitet von Paul Klengel. Neue Folge. C. F. Peters, Leipzig. — Die schöne mustergültig bearbeitete Sammlung enthält teils Originalstücke, teils Übertragungen aus Flöten-, Klavier- und Orgelwerken von Händel, Bach, Tartini, Aubert, Manfredi, Leclair, Pugnani und Méhul. Eine weitere Ausgabe für Viola und Klavier bringt Händel, Bach, Corelli, Tartini und Locatelli.

Gustav Cords: op. 57. Suite im alten Stil für 3 Violinen (oder 2 Violinen und Viola). Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde. — Cords ist ein gewandter Nachbilder verschiedener Stilarten, hat ferner, ohne persönliche Note, eine ansprechende melodische Begabung, so daß seine Stücke für Unterrichtszwecke und häusliches Musizieren willkommen sein werden.

Leopold J. Beer: op. 46. Tonbilder. 6 Stücke für Klavier zu 4 Hdn. zum Gebrauch bei Unterricht und Vortrag. 2 Hefte. Ebenda — Schwierigkeitsgrad: 2.

Gustav Cords: op. 14. Miniaturen (Berceuse, Gavotte, Menuett). Ausgabe A für Streichquintett, Ausgabe B für Violine und Klavier. Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde.

Hans Hasse: Meditation über ein Präludium von Bertini. A. Für Violine und Klavier. B. Für Violine, Klavier, Cello und Harmonium (Orgel). Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde. — Nach Art des Bach Gounodschen „Ave Maria".

Der weltliche Musikant. Lieder für die Schule, herausgeg. in Verbindung mit Erich Steffen von Fritz Jöde. Bd. 2. Gg. Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin. — Was wir S. 91 dieses Jahrg. vom 1. Band sagten, gilt auch vom 2. Bemerkenswert ist die Einbeziehung von Liedern der Romantik, wie auch die Mannigfaltigkeit (16.—20. Jahrh., 1—4-stimmig mit und ohne Instrumente usw.), die dieser Sammlung ihren besonderen Charakter gibt.

Vinzenz Lachner: op. 33. Festmarsch in D-dur. Für Streichorchester mit Klavier zu 4 Hdn. bearbeitet von Markus Koch. Chr. Fr. Vieweg, Bln.-Lichterfelde.

Anton Bruckner: Ave Maria für Gesang und Klavier oder Orgel. C. L. Schultheiß, Stuttgart. — Eines der katholischen Gelegenheitsstücke von Bruckner.

Hermann Ruck: 6 Kinderlieder mit Klavierbegleitung. C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Alceo Toni: Sonatina für Streichquartett. Stimmen. A. & G. Carisch & C., Mailand.

Stanislaw Sylwester Szarzyński (1706): Sonata a due violini e basso pro organo. Gebethner & Wolff, Varsovie-Paris.

Schauss, Ernst: Das Haus im Himmelreich. Für Gesang mit Klavier- oder Orgelbegleitung. Selbstverlag, Bln.-Halensee, Joachimfriedrichstr. 39. — Einfach melodisches Lied. Das Anfangsmotiv ist dem Komponisten gefährlich geworden; s. die fast kindlich-banale Fassung von „In dieses Haus geht niemand ein" usw.

Karl Herm. Pillney: Vier Stücke für Flöte (Viol.), Klarinette (Bratsche oder Viol.), Fagott (Violonc.) und Harfe (Kl.) nach Caldara, Rameau, Pergolesi und Vivaldi bearb. Musik im Haus. Heft 110. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach. — Empfehlenswert.

Fr. Geminiani (1674—1762): Concerto grosso in c-moll für 2 Solo-Violinen, Solo-Violonc., 2 Viol., Viola, Violonc. (Baß) und Cembalo, herausgeg. v. Paul Mies. H. 93. Musik im Haus. Ebenda. — Ein schönes Werk, das besonders auch unseren Liebhaber- und Schulorchestern willkommen sein dürfte. Daß auf dem Titelblatt der Name des Herausgebers doppelt so groß gedruckt ist, wie der des Komponisten, berührt nicht angenehm.

H. Kocher-Klein: Zur Freud. Etwas zum Singen, Spielen und Springen. W. 24. Heft 74 von Musik im Haus: Volksvereinsverlag, M.-Gladbach. — Frische Kindermusik.



Peter Cornelius

Geboren am 14. Dezember 1824, gestorben am 26. Oktober 1874

Peter Cornelius in der „Deutschen Musikbücherei":

Band 46/47:

Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius. Eine intime Biographie in 2 Bänden

Gebunden in Pappband je Mark 4.—, in Ballonleinen je Mark 6.—

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923

Gebunden Mark 2.—

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Kreuz und Quer

Lilli Lehmann zum achtzigsten Geburtstag

Von Franziska Martienßen, München

Das grausame Wort, daß die Kränze der Nachwelt dem Mimen vorenthalten bleiben, ist an einigen wenigen überragenden Gestalten der nachschaffenden Kunst doch zuschanden geworden. Lilli Lehmann gehört in den erlesenen Kreis dieser ganz großen Gestalten, die unvergessen leuchten werden. Dankbar empfinden wir, daß sie noch unser ist, die am 24. November ihren 80. Geburtstag feierte — erschüttert wissen wir, daß hier ein einsames Künstler- und Könnertum in den Trubel unserer Tage hineinragt „als die marmorne Verkörperung der klassischen Tradition unter den kleinen Gestalten der modernen Zeit". Diese schönen Worte Wildenbruchs über sie geben den rechten Aufklang für alles, was zu diesem Tage zu sagen ist.

Was bedeutet der Name Lilli Lehmann uns Sängern, was bedeutet er der künstlerischen Welt, und nicht zuletzt: was kann er den Generationen bedeuten, die diese Stimme und ihre Trägerin nicht mehr selbst kennen? Drei Fragen — drei Antworten. Denn das Bedeutende und Ungewöhnliche dieser Frau verkörpert sich in dreifacher Gestalt: für den Sänger und Gesangsforscher überwältigend ist das Phänomen dieses stimmlichen Instrumentes an sich, klar zu übersehen in seiner Entwicklung; vor den Augen der Kunstwelt repräsentiert Lilli Lehmann äußerlich als Letzte die „große Zeit"; — „wir von 1876" sagt sie in ihren Memoiren; die nachstrebende Generation wird aber auch in einem dritten Betracht nicht an ihr vorbeigehen können: an ihr als der denkenden Künstlerin, die ihre Erfahrungen und Beobachtungen an der eigenen Stimme, an Tonbildung, Wortformung und Linienführung, mit einer Bewußtheit ohnegleichen fixiert und niedergelegt hat, zugleich damit dokumentierend, welch unerhörte Gewissenhaftigkeit und Treue dem künstlerischen Gegenstand gegenüber sie „groß" gemacht haben.

Die Kunst und Wissenschaft der Stimmbildung, heute ein weites, schwer übersehbares Gebiet, bedarf gerade jetzt mehr als je immer wieder des Erinnerns an solche großen Beispiele langsamer organischer Entwicklung: der Aufbau, Ausbau und die „Raumgewinnung" eines Stimminstrumentes wie das von Lilli Lehmann sind klarstes Ergebnis nicht einer Riesenveranlagung des Organs, sondern unablässiger stimmbildnerischer Arbeit von innen heraus, d. h. aus dem zähen, stets auf das Letzte gerichteten künstlerischen Gesamtwillen. Am Beginn dieser Laufbahn stehen die künstlerisch strenge und sorgfältige Anleitung von seiten der Mutter, die ersten Engagements als Soubrette und Koloratursängerin, die Briefstelle an die Mutter: „ich hätte nie geglaubt, daß es eine kleinere Stimme gäbe als die meine" — und auf der Höhe der Laufbahn Brünhilde, Isolde, daneben aber sogar auch die großen Altpartien, Ortrud, Fricka, Brangäne. Nichts, gar nichts war diesem Organ mehr unerreichbar.

Mit dieser Entwicklung des Instrumentes Hand in Hand ging der große künstlerische Aufstieg, der für ihr persönliches Gefühl seine tiefste Förderung durch zwei Menschen erfuhr: durch Albert Niemann, dem gegenüber sie als schon gefeiertes Glied der Berliner Hofoper sich demütig als „Lernende" bezeichnete und der ihr „Maßstab für den singenden Künstler überhaupt" wurde, — und durch Richard Wagner, dessen künstlerischer Geist ihr in den großen Bayreuther Jahren 1875—76 Feuer in die Seele goß. Diese beiden bestätigten sie in der Strenge und in dem unerbittlichen Ernst dem Kunstwerk gegenüber, in der bis ins Kleinste durchdachten, durchfühlten und „gekonnten" Gestaltung jeder Aufgabe, und in dem Hinstreben zur allerletzten großen Einfachheit.

Die untrennbare Verflechtung von Technik und Gestaltung kennt nur der wirkliche Künstler ganz. Im Vorwort zu ihrer „Gesangskunst" nennt Lilli Lehmann Instrument und Künstlerschaft gleichsam in einem Atem in dem Satze: „wir Sänger haben die Verpflichtung, unser Instrument genau kennen zu lernen, der idealen Kunst mit unserem reinen Menschentum zu dienen." Das ganze Werk ist ein Dokument unermüdlichen Suchens und Tastens, schärfster

Selbstkontrolle, nie ruhender Selbstbeobachtung, — ein Zeugnis des Arbeitens und Studierens durch ein ganzes Leben hindurch, nach jeder gewonnenen neuen Einsicht „getrost ein neues langwieriges Studium beginnend." Es ist viel für und wider dieses gesangliche Bekenntnisbuch gesagt und geschrieben worden. Eins aber ist sicher: mögen die Studienanweisungen und die methodischen Vorschriften des Buches auch abgelehnt werden, — seinen unvergänglichen Wert kann das nicht schmälern. Er liegt ebensowohl in den zahllosen psychologisch ungeheuer feinen Einzelheiten, wie sie noch niemals ein Künstler über sein eigenes Singen uns schenkte, als auch in dem unmittelbaren Leuchten jenes gewaltigen Arbeitsernstes dem Einzelnen wie dem Ganzen gegenüber, der einen Hauptanteil an dem hat, was die Welt gedankenlos „Genie" nennt.

Unser Gedenken an die Ehrentage großer Menschen sollte stets ein Versprechen einschließen: „Wir sehen dein Bild an — es soll uns Vorbild sein." In diesem Sinne huldigen wir demütig und dankbar heute dieser seltenen Frau.

Hindemith einem Beethoven und Wagner gleichgestellt

Da schaust du auf, lieber Leser, wenn du diese Überschrift liesest und sagst schließlich, so etwas könnte höchstens die Zeitschrift „Melos" fertigbringen. Und recht hast du, laß es dir in Kürze erklären. Besagte Zeitschrift hat endlich den Mut gefunden, auf unsere wiederholten Angriffe wegen ihrer unqualifizierbaren Stellung zu großen deutschen Musikern — mit: „Bespuckt eure Meister" hat ein anderer deutscher Musiker, George Armin, im Juniheft seiner Zeitschrift „Der Stimmwart" die Tätigkeit der „Melossekte" charakterisiert — zu antworten, und zwar im Oktoberheft. Um nun zu zeigen, daß wir es um kein Haar besser machen als sie, die Melosleute, drucken sie größere Bruchstücke eines Aufsatzes ab, den wir — nun paß auf — im Februarheft 1923 (dreiundzwanzig), also vor fast sechs Jahren, über Hindemiths erste Kammermusik unter dem Titel: Der Foxtrot im Konzertsaal gebracht haben, die Leser aber völlig im Unklaren lassend, wann der Artikel erschienen ist. Denn wir möchten den kennen, der aus der Angabe, der Aufsatz sei im 90. Jahrgang unserer Zeitschrift erschienen, auf ein weit zurückliegendes Jahr schlösse. Indessen, was kümmert uns schließlich diese Irreführung, was weiterhin, daß alle Stellen, in denen Hindemiths „außergewöhnlich starke Potenz" anerkannt wird, weggelassen sind! Denn es fällt uns nicht im mindesten ein, diesen geharnischten Artikel, der damals Hindemith ungemein zu schaffen gemacht hat — hierfür haben wir die brieflichen Beweise in Händen —, auch nur in einer Zeile zu verleugnen, sondern anerkennen ihn voll und ganz, wenn natürlich vom Standpunkt des Jahres 1923 aus, als diese Musik noch als ein Neues wirkte. Könnten wir doch über den heutigen, gegenüber damals ganz zahm gewordenen Hindemith gar keine kräftigen Worte mehr finden. Müssen wir uns also nicht darüber freuen, daß dieser Aufsatz, wie sich zeigt, noch heute lebt, während jene Kammermusik Hindemiths doch wohl bereits das Zeitliche gesegnet hat! Also allerbesten Dank für den lebenskräftigen Abdruck, der doch den Zweck haben soll, dem Leser geradezu einen Schauer vor dem Verfasser einzuflößen!

Und nun, lieber Leser, streng dich an: Denn was da kommt, versteht man nur aus der besonderen Beschaffenheit der Melosköpfe. Im Hinblick darauf, daß von ihnen deutsche Musik, und zwar ganz besonders Beethoven und Wagner, in den Staub gezogen wird — Bespuckt eure deutschen Meister! — hatten wir u. a. den Satz geprägt: „Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden als in diesen traurigen Blättern". Und nun, nach Abdruck des Artikels von 1923 über Hindemith, wird das Blatt gewendet, Hindemith mit seiner Ersten Kammermusik rückt an die Stelle der deutschen Musik und unser, dem Melos gewidmeter Satz, wird auf uns zurückgeschnellt. Alle Achtung vor dieser geistigen Leistung! Wer Hindemithchen angreift, begeht ein ebenso großes Verbrechen, als wer unsere größten Meister schmäht! So Melos, Oktoberheft 1928, S. 483!

Also, der Hieb saß, denn er hat die Melos-Leutchen ganz geisteswirr gemacht, sie zugleich aber auch zur Ordnung gerufen. Denn kein Zweifel, seither wird gerade gegenüber Beethoven und Wagner ein etwas anständigerer Ton angeschlagen, und das ist für uns die Hauptsache.

Ist's aber nicht traurig, sehr traurig sogar, daß man die deutsche Musik vor deutschen Musikschriftstellern in Schutz nehmen muß? Nicht einmal im Kriege brauchte man dies. Alles Deutsche haben damals die Feinde in den Staub getreten, nur vor einem hatten sie Achtung und ließen es gelten: Das war die deutsche Musik. Im heutigen Deutschland aber —!

Das kleinste Musikinstrument

Plauderei von Prof. Josef Achtélik

In einer Tageszeitung stand zu lesen, daß Deutschland im Jahre 1926 fünfzig Millionen Mundharmonikas für 16 Millionen Mark ins Ausland lieferte! Diese erstaunlich hohe Exportziffer ist nur dadurch erklärbar, daß die Mundharmonika aus dem Zustand eines belanglosen Kinderspielzeuges zu einem für die Volksmusik bedeutungsvollen Musikinstrument hinausgewachsen ist. Wie wohl die meisten Zunftmusiker kannte auch ich die Mundharmonika bis vor kurzem nur aus „der Ferne". Nun ich sie von verschiedenen Seiten gründlich kennen gelernt habe, bin ich von ihrer Wichtigkeit als „Volksinstrument" überzeugt.

Die Fabrik Andr. Koch A. G., Trossingen (Württ.) übersandte mir eine Mundharmonikaschule, verfaßt von Hauptlehrer A. Bohnet, Trossingen. Kurz, aber interessant wird behandelt: die Entstehung der Töne durch Schwingungen; die Tonhöhenunterschiede; die Intervallehre; die Bildung der Tonleitern; die Bildung der Drei-, Vier- und Fünfklänge. Beschrieben und abgebildet sind verschiedene Arten des Instrumentes: Die Einloch-Harmonika mit drei Oktaven Umfang; die Zweiloch-Harmonika mit zweieindrittel Oktaven; die chromatische Schulharmonika mit den chromatischen Tönen von klein-f bis zweigestrichen-g; die chromatische Baßharmonika mit dem Umfang von groß-C bis klein-f. Haltung und Instandhaltung des Instrumentes werden erklärt. Nun folgen praktische Übungen: Akkorde allein; Melodie allein; Melodie und Akkorde zusammen. — Die nicht-chromatischen Instrumente werden in allen Tonarten gebaut; so daß jede Tonart auf einem besonderen Instrument gespielt wird. Daraus entsteht die Notwendigkeit, bei Modulationen das Instrument zu wechseln. Dem Spieler steht also ein chromatischer Umfang von groß-C bis viergestrichen-c zur Verfügung. Damit ist die Möglichkeit zur Zusammenstellung von Mundharmonika-Orchestern gegeben. Solche Orchester gibt es bereits in jeder Großstadt. Die Schulorchester in Trossingen und Tuttlingen (Württ.) bestehen jedes aus über hundert Volksschülern und -schülerinnen! — Um mir einen Einblick in die Technik und ein Urteil über die Tonqualität der Instrumente zu ermöglichen, stellte mir die Firma Koch sieben Instrumente zur Verfügung. Reinheit der Stimmung und Schönheit des Tones verblüfften mich. Das ist kein Spielzeug mehr, das ist ein Musikinstrument! Selbstverständlich muß sich jeder Hörer auf den Klang der Metallzungen einstellen und darf nicht von vornherein diese charakteristische Klangfarbe als unmusikalisch ablehnen. Über die Eigenschaften des Instrumentes orientiert, leistete ich der Einladung eines Leipziger Mundharmonika-Orchesters Folge. Das gegen 30 Mann starke Orchester besitzt Melodie-, Begleitungs- und Baßinstrumente und steht unter der Leitung eines konservatorisch gebildeten jungen Musikers. Mir wurden vorgespielt: Volkslieder in vierstimmig-gemischten Chorsatz; langsame klassische Instrumentalsätze in Orchestersatz; Märsche im Satz für Blasorchester; mehrstimmige Kanons. Ein jeder Spieler hatte einen Satz von sechs Instrumenten, in sechs verschiedenen Tonarten, vor sich liegen, so daß jede Modulation durch blitzschnellen Wechsel der Instrumente sauber und exakt ausgeführt wurde. Die Stimmung war absolut rein; die Klangwirkung im pp höchst reizvoll, im ff manchmal ein wenig grell, doch brauchte das ff nicht so weit gesteigert zu werden. Ich muß gestehen, daß dieses Mundharmonika-Orchester den meisten Dilettanten-Streichorchestern überlegen ist, weil eine absolut reine Stimmung von vornherein verbürgt ist und die Art des Spielens dem menschlichen Singen recht nahe kommt. Die praktische Seite: Das Instrument ist billig, dauerhaft, handlich, bequem in der Tasche zu tragen; es ermöglicht durch sein hauchzartes pp ein Spiel in der Nacht, durch das die lieben Nachbarn nicht gestört werden. Darum trennt sich der Spieler eigentlich nie von seinem Instrument, wodurch er hinwiederum jene typische, liebevoll-begeisterte Art des Musizierens erwirbt, die bei allen Spielern sichtbar

war. — Einige Tage später erhielt ich den Besuch des Mundharmonika-Virtuosen Hugo Fiedler aus Ratibor (Oberschles.). War ich bereits auf alles mögliche gefaßt, so wurde meine Erwartung dennoch übertroffen. Herr Fiedler spielte, von mir am Klavier begleitet, die Lustspielouvertüre von Kéler-Béla, die Ouvertüre „Leichte Kavallerie" von Suppé, das Ave Maria aus „Stradella", den Marsch „Per aspera ad astra" usw. Die Fertigkeit im Auswechseln der Instrumente war fabelhaft, der Ton hervorragend, die Schattierungskunst erstaunlich. Einige Wochen später hörte ich Herrn Fiedler mit Begleitung eines ca. 20 Mann starken Orchesters, in dem Streicher, Holz- und Blechbläser, Schlagzeug, Harmonium und Klavier vertreten waren. Die Mundharmonika trat nicht nur durchweg solistisch aus dem Klang des Orchesters heraus, sie behauptete sich sogar im ff, ohne daß der Klang unschön geworden wäre. — So hat die kleine Mundharmonika in hundertjähriger Entwicklung sich eine recht erstaunliche Vielseitigkeit erworben und ist von einem Kinderspielzeug zu der Bedeutung eines Musikinstrumentes emporgestiegen.

Und immer wieder die Neue Sachlichkeit!

Im Septemberheft hatten wir (S. 516) ein Plagiat zur Kenntnis gebracht, dem die Prager Musikzeitschrift „Der Auftakt" zum Opfer gefallen war. Der Fall lag ein volles halbes Jahr zurück, ohne daß es aber der betreffenden Zeitschrift eingefallen wäre, die Angelegenheit richtig zu stellen, so daß einige höchst notwendige Worte auch an den Herausgeber, Dr. E. Steinhard, zu richten waren. Dieser meldet sich nun endlich, und zwar zuerst in der Augustnummer, die aber erst Anfang September, also nach Ausgabe unseres Heftes erschien, dann nochmals im Septemberheft, wo denn auch das Plagiat durch Abdruck der Nachweise in der Westfälischen Landeszeitung an den Pranger gestellt wird. Soweit wäre also alles in Ordnung, wenn nicht Herr Steinhard Vorwürfe sowohl nach Münster wie nach Leipzig an uns richtete. Und das war nur möglich, weil er mit Unwahrheiten arbeitet. Es stellt nämlich die Sache so dar, als hätte er, einen „Postkartengruß" von seiten Franz Ludwigs abgerechnet, von der Angelegenheit nichts gewußt und stellt sich nun recht entrüstet darüber, daß das Plagiat anderswo zur Kenntnis gebracht worden sei. Tatsache ist, daß Fr. Ludwig schon am 23. März — der Brief liegt uns in der Kopie vor — die Mitteilung, es liege ein Plagiat vor, Herrn Steinhard gemacht hat, dieser hierauf zurückschrieb (27. März) und sich ein Exemplar der Ludwigschen Schrift, die einige Wochen später auch eintraf, geben ließ, nunmehr aber keinen Finger mehr rührte, d. h. weder in der April-, noch in der Mai-, noch der Juni-, wie auch der Julinummer auf die Angelegenheit auch nur mit einem Wort einging, sie auch völlig totgeschwiegen hätte, würde nunmehr nicht P. Heyl in der genannten Zeitung vom 4. Juli die notwendige Darstellung gegeben haben. Dafür wird dieser nun, wie sich Ludwig uns gegenüber ausdrückt, mit „Prager Straßenschmutz" beworfen, und auch wir bekommen unser Teil ab, weil wir die Sache in unserem, noch im August erschienenen Septemberheft aufgegriffen haben. Dabei wagt Hr. Steinhard mit dreister Stirne zu sagen, wir hätten doch einen Hinweis auf das Plagiat in seiner Augustnummer finden müssen, die nun eben — das dürfte niemand besser wissen als der Herausgeber — erst Anfang September erschien! Schmutzige, sogar sehr schmutzige Wäsche das! Hr. Steinhard ist nunmehr für uns erledigt und er kann weitere unwahre Darstellungen verbreiten.

Die Agonie des Internationalismus in der Musik

Der bekannte italienische Musikkritiker Mario Labroca, der als Leiter des diesjährigen Internationalen Kammermusikfestes in Siena über jeden Verdacht chauvinistischer Voreingenommenheit erhaben ist, zieht in der römischen Zeitung „Tevere" das Fazit seiner Eindrücke in Hinsicht auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musik, denen eine mehr als symptomatische Bedeutung nicht wohl abzusprechen ist. „Wir sehen", so führt er aus, „uns immer deutlicher auf den Weg eines gesunden musikalischen Nationalismus verwiesen. Jene musikalische Internationale, die aus den Überresten des französischen Impressionismus und des R. Straußischen Chromaticismus (? Die Schriftl.) zustande gekommen war, hat sich neuerdings in die trübsten Schlupflöcher der Mittelmäßigkeit verkrochen. Sie ist heute schon, wenn

man ihren Wirkungen und ihrem Einfluß auf den Zuhörer nachspürt, als gänzlich unschädlich zu betrachten. Wer einen Funken von Persönlichkeit besitzt und über empfindliche Aufnahmeorgane verfügt, hat zu dem vernünftigen Wege zurückgefunden, den die nationale Überlieferung unweigerlich vorzeichnet. Einzig und allein die jungen Völker, deren Nationalismus erst nach dem Kriege Anerkennung gefunden hat, sind unermüdlich auf der Suche nach dem Neuen. Demgemäß sehen wir die Deutschen zum „eisernen Kontrapunkt" der klassischen Zeit, die Italiener zu der von den Instrumentalisten des 17. und 18. Jahrhunderts bevorzugten weichen Formensprache, die Wiener zu ihrem Schubert zurückkehren, während die Tschechoslowaken in der Vierteltonmusik und Rumänen, Polen, Jugoslawen auf die verschiedenste Weise nach dem „mot propre" suchen, das als typischer Grundklang ihrer Nation Geltung gewinnen könnte."

Deutlicher kann das allgemeine Abrücken vom Internationalismus in der Musik schwerlich gekennzeichnet werden! Dr. Fritz Rose.

Über einen Strawinsky-Abend

in der Berliner Krolloper — man gab die Geschichte von dem Soldaten und Oedipus Rex — schreibt der im übrigen den Werken durchaus nicht ablehnend gegenüberstehende Referent des Berliner „Tempo" u. a.: „Das ist nun modernste Musik, es wird um sie noch gekämpft, und man sollte meinen, daß vor allem die Jugend in diesem Kampf sich einsetzte. Doch der obere Rang, das Hauptquartier dieser Jugend, war völlig leer. Nur Parkett und erster Rang war anwesend und applaudierte. Es handelt sich hier eben viel weniger um eine ursprüngliche, mitreißende Bewegung, als um eine Angelegenheit der Bildung und des Intellekts."

Eine schimpfliche Reklame

treibt die holländische Saitenfabrik Hakkert in Rotterdam, die ihre Erzeugnisse in der französ. Zeitschrift „Le Courrier Musical" unter folgendem Wortlaut anpreist: „Holländische oder deutsche Saiten? Wollen Sie dieses oder jenes? Qualität wie gefühlsmäßige Erwägungen lassen die Wage zugunsten der berühmten holländischen Saiten Hakkert, der besten der Welt, sinken." Auf der linken Seite des Inserats ist eine friedliche holländische Landschaft mit Windmühlen, sowie eine Frauenhand, die 3 geringelte Saiten hält, zu sehen, auf der rechten Seite hingegen eine gepanzerte Eisenfaust, die gleichfalls 3 Saiten hält, sowie ein Schwert, hinter dem sich eine Krone befindet. Die „Krone" wird diesen üblen Geschäftspraktiken allerdings durch eine Mitteilung der Berliner Musik-Instrumenten-Zeitung aufgesetzt, nach der die Firma Hakkert in den Kriegsjahren ihre Saitenfabrik mit Hilfe deutscher Arbeiter aufgebaut hat, ihre Saiten nach deutschen Methoden herstellt und wohl auch fertige Saiten aus Deutschland bezieht. Wir hoffen, die deutsche Saitenindustrie ziehe daraus die nötigen Folgerungen.

Dr. Aber gibt die Führung eines falschen Titels zu

Darüber das Nähere im Januarheft, da uns eine geradezu köstliche Druckschrift Dr. Abers erst in allerletzter Stunde zugegangen ist. Also, auf Wiedersehen im Neuen Jahr!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Armin Knab: „Zeitkranz", Chorwerk a cappella (Würzburg, Abonnementskonzerte des Staatskonservatoriums unter H. Zilcher).

Karl Schäfer: Sonate für Viol. u. Klavier (Stefan Frenkel), Musik über einen Choral für Orgel, 2 Trompeten, Sopran u. Männerstimmen (Würzburg, Prof. H. Schindler), Spielmusik für Klavier (H. Wolf, Augsburg).

J. M. Hauer: Klavierkonzert (Eduard Steuermann), Violinkonzert (Stefan Frenkel).

G. v. Keußler: „Das große Bündnis", Liederzyklus (Schwerin).

Alfred Kirchner: „Mutter", Liederzyklus (Ebenda).

Max Trapp: IV. Sinfonie in B-Moll op. 24 (Köln, Gürznich).

E. Erdmann: Klavierkonzert (Ebenda).

Jarnach: Stücke für Orchester op. 22 (Ebenda).

H. O. Hiege: Ouvertüre für großes Orchester (Kassel, Dr. R. Laugs).

Emil Petschnig: Balladen u. Romanzen (Alfred Kase und Valentin Ludwig).

K. Szymanowski: Stabat mater (Lemberg).

Anton Webern: Sinfonie in zwei Sätzen (unter H. Scherchen).

Heinr. K. Schmid: Motette op. 60 (Würzburger Madrigalvereinigung, Prof. H. Schindler).

Buxtehude: Abendmusik (Lübeck, Marienkirche). Es handelt sich um das von Dr. W. Maxton aufgefundene Werk.

Georg Göhler: Klavierkonzert in C dur. (Hamburg, Philharmonische Gesellschaft unter Dr. Muck. Solist: Georg Bertram).

Bühnenwerke:

Musik zu dem Drama „Pest" (Anski-Nadel) von Wilh. Grosz.

„Elektra" von R. Strauß (Antwerpen, Urauff. in flämischer Sprache).

„Achtung Aufnahme", Einakter nach einem Text von B. Balazs von Wilh. Grosz (Breslau).

„Gazellenhorn", einaktige Oper von Hugo Herrmann (Stuttgart).

„Der singende Teufel", Oper von Schreker (am 7. Dezember in der Staatsoper Berlin). In dem Werk, das zur Zeit der Heidenbekehrung in Deutschland spielt, gelangt eine alte Schnarrorgel, auch Regal genannt, zur Verwendung.

„Luzifer", Ballett von Malipiero (Karlsruhe).

„Tartüff", heitere Oper von Josef Eidens (Barmen, 3. Rhein-Musikfest, 7. bis 10. April 1929).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Casella: Violinkonzert (Moskau, Josef Szigeti mit dem dirigentenlosen Orchester Persimfans).

L. Janaček: Rapsodie „Taras Bulba" für Orchester (deutsche Urauff. in Leipzig, Gewandhaus s. S. 711).

P. Kletzki: Konzert für Viol. u. Orchester (Köln, Gürzenich).

Rud. Ew. Zingel: Konzert für Harfe u. Orchester (Liegnitz, unter Leitung des Komponisten).

Paul Graener: „Comoedietta" für Orchester (Plauen, unter Md. Cremer). Das Werk hatte einen derartigen Erfolg, daß es wiederholt werden mußte.

Max Kowalski: Sechs Lieder nach Paul Verlaine, op. 22 (Berlin, H. Schlusnus).

C. Rorich: op. 78 Quartettino in 5 Sätzen (Nürnberger Streichquartett); op. 82 Präludium, Fuge u. Passacaglia für Orgel (Nürnberg, Walther Körner).

K. Thomas: Serenade für kleines Orchester (Kiel), Orgel-Triosonate (Leipzig, deutsche Erstauff. s. S. 712).

Günter Raphael: Orgelpartita (Leipzig, s. S. 713).

Konrad Beck: Sonatine für Viol. u. Klavier (Basel, W. Kägi u. W. Frey).

Hermann Heiß: Sechs Klavierstücke (Hausmusik-Abend des Frankfurter Tonkünstlerbundes, der Komponist).

J. M. Hauer: VI. Orchestersuite (Ebenda).

Hugo Herrmann: C-dur-Sinfonie (Stuttgart, s. S. 717).

A. Honegger: „Le Dit des Jeux du Monde" für Kammerorchester (Berlin, Michael Taube).

H. Ambrosius: Konzert für Violoncello u. Orchester (Berlin, A. Kinkulkin).

Wolfgang Jacobi: Concertino für Cembalo u. Kammerorchester op. 31 (Berlin).

Krenek: Kleine Sinfonie (Berlin, unter Klemperer). Das unter lebhaftem Beifall aufgeführte, auf heitere Weise die Sinfonie parodierende Werk weist als Besetzung u.a. Violinen, Mandolinen, Banjo und Gitarren auf. Bratsche und Celli fallen weg.

Strawinsky: Ballettmusik zu „Apollon Musagète" (Ebenda).

Siegfr. Kallenberg: Fünf Impressionen für großes Orchester und Harfe (Münchener Orchestervereinigung unter Friedr. Rein).

Emil Bohnke: Sinfonie op. 16 (Berlin, GMD. Kleiber).

Julius Weismann: Violinkonzert (Essen, Riele Queling).

Bühnenwerke:

„König Roger", Oper von Szymanowski (Duisburg). Das vom Allgem. deutschen Musikverein für die Duisburger Opernwoche 1929 angenommene Werk wurde teilweise mit starkem Protest aufgenommen, da man Anstoß daran nahm, daß in diesen Zeiten das Werk eines Polen gespielt werde. „Das Werk selbst gibt Impressionismus von reinstem Wasser. Man kennt das alles schon bis zum Überdruß: diese weichlichen, verwischten Klänge, die süßliche Chromatik, die Ganztonleiter ... Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß die reichen szenischen Möglichkeiten dieser Oper für deren Annahme bestimmend waren". (Düsseldorfer Nachrichten).

„Tahi", Ballett von Petyrek (Ebenda).

„Scarlattiana", von Casella, Ballettfassung von Friedr. Holst (Essen).

„Egon und Emilie", Kurzoper von Ernst Toch (Mannheim, s. S. 716).

„Musik zu Goethes Faust I und II von Emil Peeters (Bochum, im Rahmen der Goethewoche).

„Doge und Dogaressa", Oper in drei Akten von Ludwig Roselius (Dortmund).
„Der Taugenichts von Wien", Ballett von Grete Wiesenthal, Musik von Franz Salmhofer (Wiener Staatsoper).
„Lazarus", Fragmentarisches Drama nach der Dichtung A. H. Niemeyers von Schubert, Ergänzungen von A. Leschetitzky nach geistl. u. weltl. Originalmusik Schs. (Essen, szenische Urauff. unter R. Schulz-Dornburg).
„Boléro", Ballett von M. Ravel (Paris, Große Oper).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Im Gewandhaus gibt es dieses Jahr wenig, sehr wenig Neues, einesteils, weil wegen Versagen der modernen Musik wenig vorliegt, das man den Hörern nicht vorenthalten kann, dann, weil das gemischte Dirigentensystem sich Neuheiten gegenüber ungünstig erweist. Immerhin kam es im dritten Konzert unter B. Walter zur Aufführung von Janačeks Rhapsodie Taras Bulba nach Gogols gleichnamiger Erzählung. Man verliert nichts, so man das dreisätzige Werk nicht kennt, denn ein geborener Instrumentalkomponist ist Janacek mit seiner kurzatmigen Thematik bei weitem nicht, wie auch andere Werke, sowie seine doch sehr unsichere Stellung zur modernen Musik offen zeigen. Hier tritt J. programmatisch auf, ohne aber seinen Vorwurf im musikalischen Sinn zu besiegen, so daß man sich lediglich an gelungene Einzelheiten halten muß, die wenigstens im dritten Stück zu einigem Erfolg verhelfen. Weiterhin spielte Hindemith in einem von Busch geleiteten Konzert sein schnurriges Bratschen-Konzert, das eine nicht ganz unverdächtige Heiterkeit erregte, im übrigen aber als frisch rotierendes „Ablauf"-Stück passierte. (Der Ausdruck „Ablauf" ist der modernen Musiksprache entnommen, den man am besten im Gleichnis einer ablaufenden Weckuhr versteht.) Busch, der einen ausgezeichneten Abend hatte, brachte außer Beethovens Siebenter noch Regers Ballett-Suite und zwar mit derart starker Hervorhebung der getragenen Partien, daß diese ungemein vertieft wurden und etwa in die Nähe des Tristan rückten. Walter riß die Hörer mit Tschaikowskys vierter Sinfonie hin, die er, etwas teilnahmlos beginnend, in außerordentlicher Steigerung anlegte. Der innere Höhepunkt des Konzertes lag aber trotzdem in den gesanglichen Darbietungen der Sopranistin Maria Müller (Berlin), die vor allem mit einer Arie aus „Julius Cäsar" einen gesanglichen Festtag erster Ordnung bereitete. Welche Stimme, welche Kultur und welch' vornehmer Vortrag! Händel in dieser Art auf der Bühne gesungen — und die damalige Oper arbeitete mit dem Starsystem —, er würde dieser trotz allem unverlierbar sein.

Schon am 5. November setzte das Gewandhaus mit der Schubertfeier ein, nicht weniger als sechs verschiedene Veranstaltungen — Kammermusik- und Liederabende — werden dem größten musikalischen Phänomen gewidmet sein, so daß die wenig geglückte letztjährige Beethovenfeier weit dahinter zurückbleibt. Die erste Feier, ein Chorkonzert, war allerdings nicht so sonderlich glücklich. Man hatte Werke aus dem Sterbejahr gewählt, Mirjams Siegesgesang, das Offertorium: Intende voci und die Es-dur-Messe. Das erste Werk ist gewissermaßen Schuberts „Israel in Ägypten" von Händel, und, mit diesem verglichen, ein Hineintreten vom völkergeschichtlichen Boden in eine bürgerliche Sphäre. Nichts lehrreicher als eine derartige Zusammenstellung, bei der aber Schubert ungemein zurückstehen muß. Aber auch die Es-dur-Messe verfängt heute nicht mehr so wie noch vor etwa zwanzig Jahren, und wir wollen dies, da nun einmal das Wahre und Große auf diesem Gebiet wo anders liegt als bei Schubert, auch keineswegs bedauern. Man müßte die Messe wirklich wienerisch geben können, befreit von allem Starren, mit melodischer Freiheit und Wärme sowie schwelgerischer Tonschönheit, um wirklich „selig" werden zu können. Und wienerisch war die an sich schön und sehr sorgsame Aufführung unter Karl Straube nicht, woran auch die Hauptsolisten Anny Quistorp und K. Erb — diese auch für die zwei anderen Werke — nichts änderten. Einen ganz herrlichen Schubertabend verschafften dann aber Instrumentalwerke, denen B. Walter, man kann kaum anders sagen, die Weihe gab. Ein glückseliger Abend, unwiderstehlich in seiner, so möchte man sagen, menschlichen Metaphysik, ein besonderer Ruhmesabend auch für das herrliche Orchester, das wie selten sein Bestes und Reinstes gab; die Werke, das Bekannteste und Herrlichste: Die beiden berühmten Sinfonien, in der Mitte die Rosamunden-Musik, deren B-dur-Stück allerdings verschleppt wurde. Die Zuhörer schwelgten, feierten und priesen sich glücklich, Noch nie hat sich Walter derart in die Herzen der Leipziger musiziert, zumal sein Vortrag der C-dur-Sinfonie weit über dem vor einigen Jahren stand.

An Solistenabenden ist Leipzig heute nicht mehr reich, der Rückgang vollzieht sich fast von Jahr zu Jahr; die Gründe einmal im Zusammenhang. Man deutet sie aber an, wenn man darauf hinweist, daß ein trefflicher einheimischer Pianist, der ein Konzert anläßlich seines 40jährigen (vierzig) Künstler-Jubiläums gibt, in Abwesenheit der ganzen Leipziger Gesellschaft, in der er zudem verkehrt, die Feier veranstaltet. Es ist dies Fr. von Bose, der diese niederdrückende Erfahrung machen mußte. Dabei trat er noch mit einer Uraufführung, einem

sogar trefflichen, schwungvollen Klavierquintett in F-moll — mit dem Gewandhausquartett —, auf, das trotz Hinneigen zum Brahmsschen Quintett von Anfang bis Ende fesselt und ein völlig unverbrauchtes Innere enthüllt. Vor zwanzig Jahren hätten die Verleger nach einem derartigen Werk noch ohne weiteres gegriffen, weil es seinen Weg unbedingt gemacht hätte. Von außerordentlicher Gesundheit ist auch Boses Klavierton, der seinem bedeutsamen Vortrag der Händelvariationen von Brahms und der Fantasie von Schumann trefflich zustatten kam. — Ansorge spielte ein gemischtes Programm, zeigte sich auch wohl als Meister, ohne aber an diesem Abend irgendwie zu überraschen. Pembaur benützte Werke von Schubert und Liszt, um sich selbst zu spielen, immer wieder bedauern lassend, daß ein Pianist mit derart klavieristischen Fähigkeiten den Weg der Selbstzucht verloren hat. Diese besitzt der junge Cl. Arrau, der mit dem Wohltemperierten Klavier begann und sich durchaus als Ausdrucksmusiker offenbarte, Liszts H-moll-Sonate mit einer seltenen Kühnheit bewältigte, zum Schluß leider mit Strawinskys Petruschka zum Faustkämpfer wurde, werden mußte, wenn er diese zu absurder Klaviermusik verwandelte Orchestermusik bewältigen wollte. Zum Schluß dann auch noch rohe Publikumsorgien. — In dem Sonatenabend der einheimischen Künstler L. Schwarz (Violine) und H. Beltz, die einen famosen Spielabend hatten, hörte man außer Reger die Sonate Nr. 2 von Honegger und op. 12 von G. Raphael; zwei stilistisch zwar sehr verschiedene Werke, musikalisch aber insofern nicht unähnlich, als bei beiden nicht viel herauskommt, denn Raphaels Werk gehört zu seinen schwächeren. Mit der Selbstzucht wird der so überaus begabte Komponist nun einmal eine harte Freundschaft schließen müssen. — Nicht weniger als drei Abende gibt zu Schuberts und ihren eigenen Ehren Elena Gerhardt, deren 25jähriges Künstlerjubiläum gerade in den Schubertmonat fiel. Am 11. November 1903 gab sie ihr erstes hiesiges Konzert mit Nikisch am Klavier, ich habe ihm beigewohnt und es in den — damals noch in Leipzig erscheinenden — „Signalen" besprochen. Schon an diesem Abend wurde klar, daß der Sängerin eine bedeutende Zukunft beschieden sei, und welche Sendung sie im Dienste des deutschen Liedes in zwei Weltteilen vollbrachte, gehört geradezu der Musikgeschichte an. Ihre Schubertabende sind schöne Feierstunden, seelisch angelegt, die tiefsten Tiefen allerdings vermeidend. Daß die Künstlerin aber mit einer so ausdruckslosen Pianistin wie Paula Hegner musizieren kann, haben wir nie begriffen.

Im hiesigen Rundfunk findet z. Z. ein auf etwa acht Abende berechneter Zyklus „Das Klavierkonzert in drei Jahrhunderten" statt, der, mit Bach beginnend, u. a. ein wertvolles Konzert von F. X. Richter den Pianisten, empfehlen läßt. Ein zeitgenössisches Klavierquartett, das in A-dur in Pizetti, zeigte, daß an diesem Komponisten, der in Melodien geradezu schwelgt, die andere Musik spurlos vorbeigegangen ist. Über weiteres ein andermal. A. H.

Eine hübsche Schubertfeier gab's in den Philharmon. Konzerten: die beiden Ouvertüren zu „Alfonso und Estrella" und Rosamunde, letztere mit der reizenden Zwischenaktsmusik, ferner verschiedene Lieder und die von Schubert mit 19 Jahren geschriebene kleine B-dur-Sinfonie, ein überaus liebliches Werk, Mozart in romantischer Verklärung mit kindlichen Seligkeitstönen in langsamem Satz. Ein handfesteres, größeres Werk fehlte aber. Laber als Dirigent war in guter Verfassung, weniger aber Ernst Osterkamp, der sonst treffliche Bassist, der wohl infolge Erkältung, „dem Unendlichen" das Entscheidende schuldig bleiben mußte. Im vorhergehenden Konzert lernte man GMD. Manzer aus Karlsbad kennen, der Bruckners Dritte gewiß nicht groß, aber auf eine so gemütvolle, kurzweilig österreichische Musikantenart musizierte, daß einem ganz wohl dabei wurde und man gern einmal „fünfe grad sein ließ." Ein junger Geiger, E. Metzeltin, spielte Tschaikowskys Violinkonzert mit kleinem, weiblich weichem Ton, der gelegentlich denn doch etwas in Kaffeehausnähe geriet.

Von Solistenkonzerten verdienen drei, von Günther Ramin anläßlich seiner 10jährigen Dienstzeit als Thomasorganist veranstaltete Orgelabende besondere Erwähnung. Der erste Abend mit Vorbachischen Werken, in deren plastischer, den Charakterstimmen der alten Orgel angleichender Wiedergabe Ramin besonders stark ist, bot Unvergleichliches. So eine leidenschaftlische bachisch gedrungene C-moll-Toccata von Pachelbel, eine tiefsinnige Partita „Ach wie flüchtig" von Böhm, ferner Werke von Sweelingk, Lübeck, Buxtehude, Scheidt, dessen Psalmus sub communione aber nur bei der Kulthandlung des Abendmahls seine eigentliche Geltung findet. Ein zweiter, Bach-Abend litt unter unruhigen Tempis. Auch mit dem betont langsamen Zeitmaß von Stücken wie dem A-dur-Präludium kann man sich nicht befreunden. Wunderschön aber waren die Orgelchoräle. Der dritte, zeitgenössischen Komponisten gewidmete Abend brachte außer Reger (Phantasie und Fuge d-moll op. 135b) und den hier bereits besprochenen Werken von Gal (Toccata) und Grabner (Partita sopra „Erhalt uns Herr") als Erstaufführung eine, Bachschen Vorlagen sorgfältig nachgebildete Triosonate von Kurt Thomas. Das Werk läßt aber ziemlich kalt, da die schöne Geschlossenheit der kontrapunktischen Form auf Kosten der Phantasie erkauft ist. Erwärmender war die Uraufführung einer zwar nicht

gerade tiefgreifenden, aber einfallsfrischen Partita über „Ach Gott Himmel, sieh darein" op. 22 von Günter Raphael mit phantasievoller Verwendung einer kleinen Chaconne. — Ein Liederabend, bei dem sich ebenfalls Ramin — am Klavier, an der Orgel und als Dirigent eines Kammerorchesters — betätigte, zeigte die Konzertgeberin Hilde Lauquère als sympatischen Sopran, der allerdings den belebten und graziösen Partien von Bachs Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" nicht gewachsen war, langsame lyrische Partien dagegen sehr schön gab. Außer einigen Strauß-Liedern hörte man noch Joseph Haas' „Gesänge an Gott" (ist die Begleitung für Orgel?) nach Gedichten von Jacob Kneip, starke subjektiv-religiöse, mehr stimmungshafte Erlebnisse, die im Katholizismus wurzeln; denn das Gefühl niederdrückender Schuld und Sünde, wie sie im letzten Gedicht zum Durchbruch kommen, findet in der Musik nicht den entsprechenden Widerhall. — Die Gruppe der Veranstaltungen, die die Ortsgruppe des R. D. T. M. diesen Winter abhalten wird, begann mit einem Konzert „Unbekannte Werke aus klassischer Zeit". Man war aber höchlichst verwundert, nicht nur Werke wie Haydns bekannte Solokantate „Ariadne auf Naxos" — von Meta Jung-Steinbrück übrigens mit ungewöhnlicher Empfindung und Feuer vorgetragen — auf dem Programm zu finden, sondern auch dessen allbekannte F-moll-Variationen für Klavier. Donnerwetter, das nennt man doch gebildete Musiker! Im übrigen war u. a. ein musikalisch und stilistisch fesselndes Trio in B-dur von Wilh. Friedemann Bach, eine robust-gesunde Suite für Streicher von Joh. Christ. Förster (1693—1745) und eine Violoncello-Sonate von Telemann (Solist: J. Klengel) zu hören. Von den mitwirkenden Kräften sei noch das soweit ganz wacker spielende Leipziger Gambenquartett (Hans Schork, Rich. Laube, Albert Kludt und B. Heine) genannt. — Wenn Hjalmar Arlberg noch Schuberts Winterreise zu singen wagt, — allerdings „nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte" — so ist das eine beträchtliche Leistung für den alten Künstler. Allerdings ist man bei manchem unschlüssig, ist es „Auffassung" oder mangelnde Kraft. Sicher aber: ein ff-Schluß des „Leiermanns" ist verfehlt, macht er doch die ganze seelische Entwicklung, die in der Winterreise vorgeht, wieder zunichte. Max Pauer paßte sich in der Begleitung korrekt und kühl dem stürmisch gefeierten Leipziger Sänger an. — Ein vielversprechendes Talent lernte man in der Davissonschülerin Ruth Meister kennen. Wer eine Soloviolinsonate wie die g-moll von Bach mit so großem, schönem und sorgfältig ausgebildetem Ton — nur die Fuge war etwas unruhig — zu spielen vermag, um dessen weitere Entwicklung braucht man keine Sorge zu haben. Die erstmalig gespielte Violinsonate op. 12 von Kletzki fußt stark auf Strauß, arbeitet aber mit fantasievollen und auch ursprünglichen Einfällen. Hans Beltz begleitete famos.

W. Weismann.

Von der hier uraufgeführten Oper: Die baskische Venus von H. H. Wetzler können wir, nach Redaktionsschluß, nur den starken Erfolg melden, auf ihre, leider nur vorübergehende, Bedeutung, aber erst im nächsten Heft zu sprechen kommen.

Über die weiteren Schubertfeiern können wir ebenfalls erst später berichten. U. a. fand die feierliche Grundsteinlegung eines Schubert-Denkmals im Albertpark statt. Die Initiative ging vom hiesigen Männerchor unter G. Wohlgemuth aus.

A. H.

DRESDEN. Die hiesige Erstaufführung der „Kunst der Fuge" in der Neuordnung und Instrumentierung Wolfgang Graesers, die unter Otto Richter in der Kreuzkirche im Rahmen einer Veranstaltung des Bachvereins stattfand, hatte einen solchen Erfolg, daß ihr eine Wiederholung folgen konnte. Bachs gewaltiges Letztwerk wurde ganz richtig als das aufgenommen, was es ist, d. h. als ein Vermächtnis und ein Bekenntniswerk. Ein Vermächtnis seines ungeheuren, man darf sagen das im Titel selbst gestellte Thema nach allen Seiten erschöpfenden Könnertums. Ein Bekenntniswerk, sofern dieses von seelischen Kräften inspieriert ist, die über das Irdische hinausspannen. Ein Meister spricht zu uns, dem wie einem Dürer — sein Christusbild bezeugt es — das Heiland-Erlebnis zu eigenem, innerem Erleben wurde. Protestantische, deutsche Mystik! — Man denkt an Jakob Böhme. — Und mag die Maßnahme, stilkritisch und ansonsten anfechtbar sein, das Werk nach dem jähen Abbruch der Quadrupelfuge in dem Choral-Vorspiel „Vor Deinen Thron tret ich hiemit" ausklingen zu lassen, mitbestimmend für den Erfolg des Werkes wurde sie. Der erschütternden Wirkung des kleinen überirdischen Tonstücks, das der dem Tode nahe Meister seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte, konnte sich niemand entziehen. — Überdies sei noch als auf eine eigentümliche Parallelerscheinung zu dem Abbruch der Schlußfuge des Letztwerks Bachs auf den in dem Letztwerk Mozarts, dem Requiem, hingewiesen. Mit den Worten des Lacrimosa: judicandus homo reus brach die Handschrift der Partitur ab! — Mitwirkende in der Aufführung der „Kunst der Fuge" waren: Helmut Walcha-Leipzig (Orgel), Richard Buchmayer und Arthur Chitz (erstes und zweites Cembalo, d. h. Flügel), Mitglieder des Philharmonischen Orchesters und Knaben des Kreuzchors.

O. Schmid.

Als erste Neuheit der Spielzeit kam in der Staatsoper unter Fritz Busch das letzte Werk Wolf-

Ferraris, die dreiaktige Oper „Sly", zur ersten Aufführung in deutscher Sprache. Die Uraufführung hatte sie in Mailand erlebt. Der Erfolg war ein geteilter, in der Hauptsache ein Aufführungs-Erfolg. Vornehmlich trug ihn als Sänger und Darsteller Curt Taucher in der Titelrolle. Das Werk selber dürfte keine stärkere Lebenskraft bekunden, obwohl es ernst zu nehmen ist. Der Textdichter Giovacchino Forzano erkor sich das Vorspiel zu Shakespeares Widerspenstigen Zähmung „Schlau" (i. e. Sly) zum Stoff, die lustige Geschichte vom betrunkenen Kesselflicker und dem Spott, den seine Lordschaft mit dem „wiedererweckten Schläfer" treibt. Forzano aber wendet den Stoff ins Tragische. Sein Held, ein versoffenes Dichter-Genie, wird, aus seinem Rauschschlaf erweckt, von seinem gräflichen Herrn und seiner Umgebung in einer für die Zuschauer nervenfolternden Weise gequält, dann in einen Keller geworfen und endet dort grausenvoll durch Selbstmord. Ein Lichtblick ist dem armen Teufel nur, daß in des Grafen Gemahlin aus Mitleid Liebe für ihn erwachte. Da Wolf-Ferraris Muse nun die tragische Geste restlos versagt ist, konnte er seine Musik nur auf den Ton der Tragikomödie stimmen, der am glücklichsten im ersten Akt, der Schilderung eines Zechgelages im Shakespeare-Stil in belebten Chorszenen getroffen ist. Im zweiten Akt, dem der Verulkung, oder besser sadistischen Verhöhnung des armen Sly, sieht sie sich verurteilt, ein karnevalistisches Treiben zu untermalen. Und das tut sie mit manchem feinen Einzelzug. Der letzte Akt ist gegebenermaßen nur auf einen elegischen Grundton gestimmt. Im übrigen versteht es sich von selbst, daß Wolf-Ferraris Musik in jedem Takt den Musiker offenbart, dessen starke und vornehme Könnerschaft außer Zweifel und der auch in lebendigem Kontakt mit der Gegenwart, mit Strauß, Puccini usw. steht.

In einem Richard-Strauß-Abend des Lehrergesangvereins (unter Mitwirkung der Staatskapelle), in dem sich Alfred Hoehn-Frankfurt a. M. mit der Burleske glänzend einführte und der Bardengesang op. 55 das Hauptwerk war, fand die reichsdeutsche Erstaufführung der „Tageszeiten" op. 76 statt, die der Initiative Fritz Buschs zu danken war. Die Vertonung der Gedichte Eichendorffs (Der Morgen, Mittagsruh, Der Abend und Die Nacht) zeigte, daß der Komponist keinen seelischen Kontakt mit dem starken und ursprünglichen Naturgefühl des Dichters gewinnen konnte. Als Kind einer Zeit, in der D-Zug, Auto, internationaler Hotelbetrieb u. a. m. die Stunde regieren, fand er keine Rast zu innerer Einkehr bei ihrer Vertonung. Der geniale Maler der Bilder einer Alpenwanderung, d. h. der Alpensinfonie, beschränkte sich also darauf, die durch Eichendorffs Gedichte in ihm angeregten Stimmungen in Stimmungsbildern festzuhalten. Als ein in der Verschmelzung der Klangwirkung der Chorstimmen mit dem Orchester also rein ästhetisierendes Musizieren mögen diese Tonstücke aber vielleicht in einer Zeit, die kaum noch das Unterscheidungsvermögen besitzt, für echtem Gefühl entsprossen gehalten werden. O. S.

ELBERFELD. Hassan gewinnt. Oper in 3 Akten von Hans Schmidt-Isserstedt. Uraufführung.

Den Stoff dieser neuen Oper von H. Schmidt, der durch Kompositionen zu einigen Dramen bekannt geworden ist, entnahm Martin Münch als Verfasser des Textbuches einem alten arabischen Märchen, das in manchen Zügen an Adams „König für einen Tag", im 2. Akt an Puccinis „Turandot", im Schlußakt an Mozarts „Entführung" erinnert. Etwas Originelles bietet die Handlung nicht, die manchmal in die Länge gezogen wird; es würde an dieser Stelle zuviel Raum beanspruchen, sie wiederzugeben. Die Legenden um Harun al Raschid (den Kalifen), Sobeide (seine Gemahlin), Gülnase (eine junge Sklavin der Sobeide), Abu Hassan (einen jungen Mann aus Bagdad) werden nach der Art der Ausstattungsoper in licht-, glanz- und farbvollen Prunkszenen dargeboten, die Egon Wilden trefflich zu stellen wußte. Die musikalische Bearbeitung läßt manche schön gelungene Stellen erkennen: melodischen Fluß in Liebesduett und Terzett der Wucherer, den Chören. Die Harmonik ist oft recht kühn, schreitet über Wagner und R. Strauß hinaus und macht auch von der Atonalität Gebrauch. Im allgemeinen wirkt das Orchester mehr sinfonisch als dramatisch und trägt gegenüber der lustigen Handlung zu dick auf. Dem Publikum würde das Werk leichter verständlich werden, wenn nach dem Vorbild der klassischen, romantischen Oper (Mozart, Weber) diese und jene Stellen melodramatisch oder in Dialogform behandelt wären. Um eine beifällige Aufnahme, waren mit starkem Erfolg bemüht der 1. Kapellmeister F. Mecklenburg, Joachim Sattler (Hassan), Elisabeth H. May (Gülnase), Rudolf Weyrauch (Kalif Harun al Raschid), Paula Buchner (Sobeide). Ob „Hassan gewinnt" sich einen dauernden Platz neben ähnlichen beliebten älteren Werken erobern wird, ist kaum wahrscheinlich. H. Oehler.

KIEL. Ur- und Erstaufführungen.

Chöre und Zwischenaktmusik zu dem heroischen Drama „Thamos, König in Ägypten" von Mozart (komp. 1779/80), Einrichtung für den Konzertgebrauch mit verbindenden Versen von W. Meckbach.

Der siebzehnjährige Mozart lernte bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Wien das damals neu entstandene Schauspiel „Thamos, König in

Ägypten" des Dichters Freiherrn von Gebler kennen. Alsbald komponierte er daraus zwei Chöre, denen er im Laufe des Jahres noch vier Orchesterzwischenspiele, ein Melodram der Königstochter Sais und einen weiteren Chor folgen ließ. Das „heroische" Drama scheint indessen seinerzeit schon als langweilig empfunden worden zu sein. Es wurde nicht mehr aufgeführt. Und 1783 klagt Mozart seinem Vater in einem Brief „daß er die Musique zu Thamos nicht werde nützen können", da man selbst seiner Musik wegen das durchgefallene Stück nicht wiederholen werde. So war bis heute eine öffentliche Aufführung wohl nicht erfolgt.

W. Meckbach-Frankfurt a. M. hat es unternommen, das Werk nach fast 150 Jahren der Vergessenheit zu entreißen. Die kürzlich hier von Gen.-Mus.-Dir. Fritz Stein geleitete Uraufführung seiner Bearbeitung bedeutete einen großen Erfolg. Gegen die Aufführung als einer aus Chören und Orchestersätzen gemischten Suite schien zu sprechen, daß die nötige Verbindung und Überleitung zwischen den sehr charakteristischen und ausdrucksstarken Zwischenspielen fehlte. Diese hat Meckbach hergestellt, indem er den Inhalt des Dramas in erzählender Form zusammendrängte in freien jambischen Versen. Wenn man immerhin darüber streiten kann, ob hierbei sprachlich alles als geglückt zu bezeichnen sei, so ist zweifellos der musikalische Teil nach Sinn und Bedeutung vertieft und zu größerer Form verbunden. Was um so mehr als ein Verdienst zu bewerten ist, da hier lebendigste, dramatische Musik dem praktischen Gebrauch erschlossen wird. Die machtvoll aufgebauten Chöre insbesondere weisen in der Wucht und dem Glanz ihres Klanges bereits hin auf die Chöre der milieu-verwandten „Zauberflöte". Es ist ein fesselnder Gedanke, daß man in dieser Thamos-Musik vielleicht einer ersten Inspiration begegnet, die, im Unbewußten weiterwachsend, später zur Schöpfung der Zauberflöte führte. Dauer der Aufführung etwa 1 Stunde.

J. S. Bach „Die Kunst der Fuge" für den Konzertgebrauch eingerichtet von Dr. H. Th. David.

Im Gegensatz zu Wolfgang Graeser greift der Frankfurter Musikwissenschaftler Dr. H. Th. David auf das Autograph zurück. Auch er übertrug das für Cembalo erdachte Werk auf ein Orchester: Streicher, Holzbläser und Tuba, die grundsätzliche Berechtigung hierzu herleitend aus der Notierung in vier Systemen (die für Streichorchester übliche Art). Die letzte unvollendete Fuge, vierstimmig über drei Themen, wurde weggelassen. Dieser Teil der Arbeit Davids, die Übertragung auf den neuen Klangkörper, muß als durchaus gelungen bezeichnet werden. Erstrebt und erreicht wurde äußerste Plastik und Klarheit des eng verschlungenen Themen-Geflechts durch sehr geschickte Ausnutzung des Gegensatzes zwischen Holz- und Streicherklang. Die Tuba greift nur wenig ein: wenn das Thema gleichzeitig in drei Tonwerten läuft. Äußerlich orchestrale Glanzwirkungen sind mit gutem Grunde vermieden. Sie hätten dem Geist des Werkes nicht entsprochen. Von innen her begründete Steigerungen stellen sich von selbst ein.

Wichtiger und verantwortungsreicher war eine andere Seite der Davidschen Arbeit: nämlich eine einschneidende Änderung in der Reihenfolge der neunzehn Fugen. Zum Ganzen ist zu sagen, daß es David gelungen ist, eine Anordnung zu finden, die nicht nur eine logisch begründete Entwicklung in der Behandlung des Urthemas erkennen läßt, sondern zugleich die bisher verborgene größere Gesamtform des Werkes offenbart.

Die hiesige Uraufführung trug dem Dirigenten Fritz Stein und Dr. David ehrende Anerkennung ein. (Forts. folgt.) Paul Becker.

KÖNIGSBERG. Nachdem durch die Berufung von Männern wie Scherchen und Ladwig eine grundlegende Neuordnung des städt. Musikbetriebes eingeleitet war, gab die Wiedereröffnung der Königsberger Oper Gelegenheit, sich mit dem neuen Kurs vertraut zu machen. Die vom Intendanten Dr. Hans Schüler und Werner Ladwig betraute Vorstellung des Mozartschen „Don Giovanni" wurde den hohen Erwartungen gerecht, die man allerseits an den angekündigten neuen Kurs geknüpft hatte. Das Werk erlebte eine Aufführung, die die Hörer von der ersten bis zur letzten Note in Spannung hielt und dem tätigen Eifer aller Beteiligten, voran des szenischen und des musikalischen Leiters das schönste Zeugnis ausstellte. Dr. Schüler betonte mit seiner Inszenierung sowohl das Dramatische wie das Giocose des Werkes. Werner Ladwig ließ die Dämonie der Musik voll ausklingen, fand aber auch für den Buffostil die richtigen Töne. Als zweite Vorstellung gab es Wagners „Lohengrin". Hier überraschte der neue Oberregisseur, Dr. Hans Georg Uflacker, durch den Versuch, gemäß der künstlerischen Lage der Gegenwart Wagners Schöpfung „neusachlich" und möglichst monumental stilisiert zu bieten. —

Nicht nur in die Oper, auch in das Königsberger Konzertleben und in den Ostmarkenrundfunk ist ein neuer Geist eingezogen. Scherchen hat sich ein eignes schon jetzt hochwertiges Rundfunkorchester geschaffen. Sein musikalisches Winterprogramm dürfte nach Aufbau und Eigenart im Weltrundfunk seinesgleichen suchen. Schon jetzt haben wir denkwürdige Aufführungen von Bachs „Musikalischem Opfer", Stravinskis „Geschichte vom Soldaten" und Webers „Euryanthe" erlebt. Eine „Stunde der Lebenden" wird bekannte moderne Komponisten zu uns führen. — In den öffentlichen Sinfoniekonzerten bietet

Scherchen in vorsichtiger Pionierarbeit Neues und wirkt durch die Gegensätzlichkeit seiner Programme. Gleich das erste Konzert, das um Tochs Klavierkonzert Werke von Schubert und Beethoven stellte, war ein Triumph für den Dirigenten und riß die Hörer unwiderstehlich in seinen Bann. Dr. E. K.

MANNHEIM. Uraufführung: Egon und Emilie. Kein Familiendrama von Christian Morgenstern. Musik von Ernst Toch.

Im Zeitalter der Rekorde, das durchdröhnt ist vom Rollen und Stampfen der seelenlosen Maschine, hat die große Oper ihre Daseinsberechtigung verloren. Der moderne Mensch hat weder die nötige Zeit, sie anzuhören, noch die Fähigkeit, ihre Gefühlswerte aufzunehmen. Kurz wie die Röcke und Haare der Revuegirls muß die moderne Oper sein, leicht und unbeschwert von Gemüt und Sentiments. Es lebe die Kurzoper! Die große Oper ist tot. Morgenstern und Toch haben sie erschlagen mit ihrer Burleske „Egon und Emilie". Emilie möchte dramatische Figur werden, sich ausleben in fünf Akten einer Oper. Doch all ihr Bemühen ist umsonst. Egon will kein Familiendrama, keine Oper. Er schweigt und mordet so das Drama bereits in seinem Ursprung. Tochs Musik ist eine mit scharfer Ironie durchsetzte Trivialisierung des Wesensgehaltes und der künstlerischen Mittel der großen Oper. Kühl berechnender Verstand hat hier dem Spötter und Könner Toch die Feder geführt. Gefühle kennt er nicht, außer einer starken Abneigung gegen alles Romantische.

Gleichzeitig mit der Tochschen Burleske brachte man als Erstaufführungen drei weitere Einakter heraus, die Musikkomödie „Der falsche Harlekin" von Francesco Malipiero, den Sketsch „Hin und Zurück" von Hindemith und das Musikmärchen „Die Prinzessin auf der Erbse" von Toch. Soll man diese Kampfansage gegen die Oper, gegen alles Hohe und Erhabene in der Kunst ernst nehmen? Sicherlich nicht. Lassen wir diesen Kurzopern ihre kurzbemessene Daseinsfreude und dem Publikum sein Amüsement. Vielleicht erleben wir es noch, daß der Pfeil, der hier abgeschossen wird, auf den Schützen selbst zurückprallt und das Publikum, innerlich verarmt, sich mit Widerwillen abwendet von dieser Musik, die bewußt und gewollt alle Gefühlswerte ausschließt, und mit hungernder Seele zurückkehrt zu Wagner und den Romantikern.

Deutsche Uraufführung: „Nebukadnezar" von Giuseppe Verdi.

Durch seinen „Nabucco" wurde Verdi gleichsam über Nacht zum berühmten Manne. Wenn das Werk aber trotz der begeisterten Aufnahme, die es 1842 bei der Uraufführung in der Mailänder Scala fand, später neben den andern Verdischen Opern in Italien nur eine Aschenbrödelstellung einnahm, und erst jetzt seinen Weg nach Deutschland fand, so liegt das einmal daran, daß vor allem politische Momente, die schwer empfundene Herrschaft Österreichs in Oberitalien, jenen großen Ersterfolg begründeten und daß diesem Jugendwerk Verdis doch recht große Mängel anhaften. Der Text von Temistocle Solera ist ein schwaches und unglückseliges Machwerk. Der Babylonierkönig Nabucodonosor (Nebukadnezar) ist hier mehr ein immer drohender Bramarbas als ein Held. Für seine Freveltaten wird er von Jehovah mit Wahnsinn geschlagen. Seine unebenbürtige Tochter Abigail, das Kind einer Sklavin, reißt den Thron an sich und will den König und ihre königliche Schwester Fenena verderben. Doch Nabucco erkennt schließlich Jehovah als Gott an, wird geheilt und durchkreuzt die Intriguen Abigails. Der Mangel an durchgehender Handlung und Steigerung im Text beeinflußte auch die Musik. Wir finden kein Aufsteigen zum Kulminationspunkt, sondern mehr ein Aneinanderreihen von Bild an Bild. Die Musik enthält manche zündende Arie, manche wirkungsvolle Chormelodie, wie jenes berühmte Klagelied „Va pensiero, sull' al i dorate", das sechzig Jahre später von der Menge spontan bei Verdis Leichenbegängnis angestimmt wurde, es fehlt auch nicht die Verdische Kantilene und Melodienfreudigkeit, aber die Mittel dieser Musik sind doch oft recht trivial. Der Mannheimer deutschen Uraufführung lag die Übersetzung von Kapellmeister Schottländer zugrunde. Die Aufführung unter Leitung von GMD. Erich Orthmann, mit Gertrud Bindernagel als Abigail und Erna Schlüter als Fenena, war sehr gut. K. Stengel.

QUEDLINBURG. Uraufführung. Der „Quedlinburger Männergesangverein" beging die Feier seines 100jährigen Bestehens mit einem Hugo-Kaun-Konzert, dessen überragende Gabe eine gehaltvolle Aufführung des Kaunschen „Requiem" (das Altsolo trefflich gesungen von Maria Peschken, Berlin) war. Neben zwei wertvollen a-cappella-Chören stand die Uraufführung einer Kantate „Die wandernde Menschheit" für Männerchor und großes Orchester. Es handelt sich um ein Werk, das spannungsvoll in seiner Melodik, harmonisch gewählt, bei klangvollem Chorsatz und charaktervoller Instrumentation dem reifen Schaffen Hugo Kauns entquollen ist. Das sinfonische Vorspiel spiegelt in breiten Crescendo-Folgen das endlose Heer der hinziehenden Geschlechter wieder. Dann setzt der Chor ein mit Klängen einer Menschheitdämmerung, aus denen sich lichtvoll ein kontrastreicher Satz in packender musikalischer Deklamation zum strahlenden C-dur hebt. Die Komposition greift an Tiefe über den Thürnauschen Text hinaus. — Der Festchor unter der straffen Leitung von Fritz Prieß bewältigte die Schwierigkeiten

und bot ein Bild ungewöhnlicher Chorkultur. — Erwähnung verdient das aus dem großen Verein hervorgegangene Fritz-Prieß-Quartett. Naturhaft begabte Stimmen sind zu einem Ensemble geschult, das klangfrisch, mit prächtiger rhythmischer Präzision und in gewähltem Vortrag seine Weisen singt: wertvolle Werke alter und zeitgenössischer Musik. Prof. Hans Sonderburg.

STUTTGART. Der Beginn der Konzertsaison brachte die Uraufführung zweier Instrumentalwerke des Reutlingers Hugo Herrmann: die des frühen D-Dur-Streichquartetts op. 2 an einem Musikabend des Adlerschen Konservatoriums durch Lehrer der Anstalt und die der erst vor kurzem entstandenen C-Dur-Sinfonie op. 32 in einem Sinfoniekonzert des Landestheaterorchesters unter Leonhardt. Der junge Schwabe hat in den letzten Jahren von sich reden gemacht; er gehört zu den stärksten Hoffnungen der neuen Musik. Wie seine Kammerchorwerke, so zeigen auch Quartett und Sinfonie die Tendenz auf Form, auf klaren Bau: nur mehr in der Absicht als im faktischen Ergebnis; vorläufig wenigstens entfaltet sich offenbar seine Gestaltungskraft vor dichterischem Vorwurf und in bescheidenerem äußerm Ausmaß erheblich zwingender. Das Streichquartett, in seinen ersten beiden Sätzen entwicklungsloses Mosaik ohne viel Substanz, der Diktion nach spürbar von Reger abhängig, erhebt sich im letzten mit einem Scherzando-Fugato einsetzenden D-Mollsatz zu einer die individuelle Potenz ankündigenden Konzentration und Zügigkeit; dies Finale macht die Bekanntschaft mit dem Werk interessant und wertvoll. An der Sinfonie fällt zunächst auf die Art, wie Herrmann die traditionellen Satzcharaktere auf ihre beiden Sätze disponiert. Den ersten Satz eröffnet ein das groteske Moment stark hervorkehrender Scherzocharakter; ein ausgedehnter sentimentalischer Adagioteil folgt; in einer knappen Koda wird, schroff akzentuiert, der Scherzocharakter wieder aufgenommen. Der zweite Satz verknüpft Wirkungen des traditionellen ersten Sinfoniesatzes mit solchen des Finales. Wenn diese Umordnung, an sich vielleicht erweisbar, nicht überzeugt, so liegt dies in erster Linie daran, daß die in den ersten beiden Quartettsätzen zu beobachtende Steigerungslosigkeit in der Entwicklung auch hier den Eindruck des Organischen nicht aufkommen läßt. Diesen Eindruck hält außerdem hintan, daß Herrmann sich jenseits des Scherzocharakters in erstaunlichem Grade der eigenen Sprache begibt. Bruckner und — Schreker sind die Paten seiner Erfindung; der letztere besonders in dem Adagiofunktion erfüllenden Mittelteil des ersten Satzes (der infolgedessen reichlich opernhaft anmutet), der erstere am auffälligsten in Choralthemen, die jedoch bedenklich ins Männerchorhafte abrutschen. Der Orchestersatz erfreut sich zwar nicht mehr so spielerisch naiv wie in dem vor zwei Jahren uraufgeführten „Vorspiel zu einer hohen Feier“ des Vorkriegsmassenapparates, wirkt aber in der überwiegenden Anlehnung an Schreker nichtsdestoweniger unzeitgemäß impressionistisch; was durch die peinliche Schwäche der Baßführungen (die bei Herrmann auch anderweitig zuweilen befremdet) noch unterstrichen wird. Der Gesamteindruck, an dem eine bessere Aufführung als die trockene und ängstliche unter Leonhardt kaum Wesentliches ändern könnte, unerquicklich. Herrmann wird gut tun, auf dem in der Sinfonie eingeschlagenen Wege nicht fortzuschreiten: die Aufführung hatte Sinn bloß dann, wenn sie ihn darüber orientierte.

Herman Roth.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

150-Jahrfeier des Münchener Hoftheaters.

Obwohl dies 150jährige Jubiläum historisch genommen eigentlich ein Schauspieljubiläum hätte werden müssen, hatte die Leitung der Staatstheater doch der Oper sichtlichen Vortritt gelassen, offenbar in der Erkenntnis, daß sie entschieden der repräsentativere Teil ihrer Bühnen sei. Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ leiteten die Reihe festlicher Veranstaltungen verheißungsvoll ein. Von Mozart hatte man „Cosi fan tutte“ gewählt, das stets eine Spezialität der Münchner Oper, die im Residenztheater mit seiner „lachenden Intensität“ einen geradezu idealen Rahmen dafür besitzt, gewesen ist. Dem modernen musikdramatischen Schaffen huldigte man mit der Erstaufführung der „Ägyptischen Helena“ und einer Wiedergabe des „Palestrina“. Während die „Ägyptische Helena“ in Anwesenheit des Komponisten und Textdichters unter GMD. Knappertsbusch nach hingebendster Probenarbeit wirklich glanzvoll herauskam, hatte man Pfitzners musikalische Legende trotz des Zettelaufdrucks „Festvorstellung“ durchaus als Repertoirevorstellung behandelt, die man eben solange laufen läßt, bis sie nicht mehr läuft. Und sie lief, im Szenischen schauderhaft heruntergekommen, in der Tat nicht! Einer Schöpfung gegenüber, die einst Standardwerk der Münchner Oper war, hätte füglich mehr Verantwortlichkeitsgefühl der leitenden Stellen erwartet werden dürfen! Ich meine, was einem Richard Strauß recht ist, müßte auch Hans Pfitzner billig sein! Oder sollte hier mit zweierlei Maß gemessen werden? — Schade, daß dieser Ausklang einen entschiedenen Mißklang in die festlichen Veranstaltungen brachte, aber um der künstlerischen Gerechtigkeit willen darf hier nichts beschönigt werden! Dr. W. Zentner.

Vom 2. bis 7. November fand in Osnabrück unter Leitung von MD Otto Volkmann das II. Niedersächsische Musikfest statt. Es war dem Gedächtnis Schuberts gewidmet.

Für die Opernfestwoche 1929 des Allg. Deutschen Musikvereins und der Stadt Duisburg wurden folgende Werke gewählt: 1. „Tullia" Oper von Th. Kiendl und Klemens Lehmann, Musik von Paul Kick-Schmidt; 2. „George Dandin", nach Molière, von Helmuth Gropp, dazu von Arnold Schönberg: „Die glückliche Hand", Drama mit Musik; 3. „Galathea" von Walter Braunfels, dazu das Tanzspiel „Salambo" von Heinz Tiessen. Seitens der Duisburger Opernbühne wurden außerdem vorläufig die schon früher genannten Opern: „Maschinist Hopkins", von Max Brand, sowie „König Roger", von Szymanowski gewählt. Ein weiteres Werk, für den sechsten Abend der Festwoche, wird noch bekanntgegeben werden.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Die Leipziger Ortsgruppe des R. D. T. M. veranstaltete unter dem Motto „Mittel, Wege und Ziel der Musikerziehung in der Gegenwart" eine Musikpädagogische Tagung, die neben einer Ausstellung neuzeitlicher Musikliteratur der Jahre 1924 bis 1928 eine Reihe Vorträge von Vertretern verschiedener Musikgebiete wie Schule (Paul Losse), Konservatorium (Karg-Elert), Universität (Kroyer), Rundfunk (Szendrei), Presse (Aber), Privatmusikunterricht (Rose Arnold) brachte, die, jeder die musikerzieherischen Aufgaben seines Gebietes beleuchtend, das ihrige zu dem unerschöpflichen Thema „Musikerziehung" beitrugen. Keiner der von uns angehörten Vorträge macht indessen ein näheres Eingehen notwendig, da Neues oder sonst etwa Entscheidendes nicht zur Sprache kam. Als Orientierungsvorträge dürften sie indessen, ähnlich der Ausstellung, manchem der zahlreich herbeigeeilten Musiklehrer willkommen gewesen sein. An Höhe der Betrachtungsweise überragte der Festvortrag von Prof. Hanns Driesch über Die weltanschauliche Bedeutung der Musik das Sonstige weit und hatte seine besondere Bedeutung durch das starke Bekenntnis zum Seelenhaften der Musik, das der Vortragende in Wagners „Parsifal" als für seine Person besonders stark empfindet. Umrahmt wurde der Vortrag durch treffliche Vorträge des Konservatoriumorchesters unter Davisson.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer wird im Juni 1929 im Schloß Charlottenburg eröffnet werden. Es werden lediglich Meisterkurse für Klavier, Violine und ein Dirigentenkurs abgehalten, für die als Lehrer d'Albert, Edwin Fischer, Gieseking, Willy Heß und Szigeti gewonnen worden sind. Furtwängler wird einige Vorträge über Dirigieren halten, außerdem wird Carl Schuricht den Dirigentenkurs leiten. Für Vorträge über Musikästhetik und Musikgeschichte (in deutscher und englischer Sprache) sind die Herren Dr. A. Einstein, Dr. Leichtentritt und Prof. Dr. Weißmann verpflichtet worden. Vorträge über Instrumentenkunde hält Prof. Dr. C. Sachs, über die Entwicklung der Notenschrift und Musikbibliothekwesen Prof. Dr. Joh. Wolf.

Ein Konzert von Schülern der Geigerschule Otto Maria Erber in Liegnitz fand bei Publikum und Presse einhelligen Beifall. Auf dem Programm standen u. a. Violinkonzerte von Vivaldi, Kreuzer, Beethoven u. Lalo.

Der Jugendchor der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Leitung: Prof. H. Martens) konzertierte auf seiner diesjährigen Sängerfahrt mit großem Erfolg in Frankfurt a. Oder, Magdeburg, Altona, Neumünster, Kiel, Schleswig, Flensburg und Lübeck.

Das Kunze-Konservatorium in Stettin, das unter Leitung von MD. Ernst Matschke steht, beging am 1. Oktober die Feier seines 60jährigen Bestehens.

Ein neuer preuß. Ministerialerlaß vom 27. Aug. 1928, die Ausbildung der zukünftigen Schulmusiker betreffend, macht den Bewerbern um das künstlerische Lehramt an einer höheren Schule die Wahl eines wissenschaftlichen oder eines anderen, im Lehrplan vorgesehenen Faches zur Pflicht.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Breslau wurde eine Schlesische Philharmonie G. m. b. H. gegründet. Breslau und die Provinz Niederschlesien werden je 50000 Mark Jahressubvention zahlen, während Reich und Staat je 25000 M. beisteuern.

Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen und der kurz vor seinem 100jährigen Jubiläum stehende Musikverein Mannheim haben sich vereinigt zum Mannheimer Schubertbund.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Telemaque Lambrino, der bekannte, in Leipzig ansässige Pianist, wurde 50 Jahre alt.

Kammersänger Wilhelm Grüning, der in Deutschland und Amerika wohlbekannte Heldentenor u. Wagnerdarsteller, wurde 70 Jahre alt.

Das 50jährige Künstlerjubiläum Paderewskis wird in Polen mit einer Reihe, seinen Kompositionen gewidmeten Konzerten gefeiert.

Emil Lankien, Kapellmeister und Komponist von Märschen, wurde 60 Jahre alt.

Hermann Neubauer, der bekannte Sänger und Stimmbildner, wurde 70 Jahre alt.

Desgl. der Berliner Organist und Chordirigent R. Abel.

John Forsell, der berühmte schwedische Sänger, seit 1913 Direktor der Stockholmer Königl. Oper, wurde 60 Jahre alt. F., der anläßl. seines Geburtstags zum Prof. der Musik ernannt wurde, trat an diesem Tage nochmals in einer seiner Glanzrollen, dem Don Juan, auf.

Todesfälle:

† Otto Rich. Hübner, der feinsinnige Dresdener Liederkomponist und Musikschriftsteller, mit 68 Jahren.

† Gustav Laska, Kontrabaßvirtuose, Verfasser einer Schule für Kontrabaß sowie Komponist verschied. Opern

und zahlreicher Instrumentalwerke, in Schwerin mit 82 Jahren.

†Jacques Durand, einer der angesehensten und kunstsinnigsten französischen Musikverleger.

† Der in Bielefeld lebende Musikdirektor Krauße, wohl der älteste Musiker Deutschlands, im gesegneten Alter von 98 Jahren. Kr., mütterlicherseits mit Robert Schumann verwandt, studierte bei Liszt, war ferner mit Cornelius, Berlioz und Cerny befreundet und trat zu Wagner und der Familie Wesendonck während Wagners Züricher Zeit in freundschaftl. Beziehungen. Kr. ist der Gründer des heute noch in Bielefeld bestehenden Orchesters, als tüchtiger Komponist und Lehrer genoß er allgemeine Wertschätzung.

† O. G. Sonneck, der New Yorker Musikschriftsteller, Organisator der Musikabteilung der Library of Congress in Washington und Gründer des „Musical Quarterly", mit 56 Jahren. S., der in Deutschland studierte, hat sich namentlich um die Geschichte der Musikpflege in Amerika verdient gemacht, u. a. auch treffliche Kataloge herausgegeben.

Nach Redaktionsschluß wird uns noch der Tod des 71jährigen Mattia Battistini gemeldet, des weltberühmten italienischen Tenors und großen Vertreters des bel canto.

Berufungen, Verpflichtungen u. a.

Anläßlich der im Frühjahr stattfindenden Weltausstellung in Barcelona wird GMD Kleiber daselbst drei Konzerte dirigieren.

Carl Johann Perl, bisher Spielleiter am Essener Opernhaus, als Oberspielleiter an die Oper in Würzburg.

Erwin Lendvai als Dirigent des aus vier Arbeitergesangsvereinen gebildeten Volkschors „München West". Lendvai ist nach München übergesiedelt.

GMD Josef Rosenstock, Wiesbaden, als Kapellmeister an die Metropolitan Oper in New York.

Karl Graef (für sprachtechnische und gesangliche Propädeutik, Martin Wilhelm (für Sologesang) und Walter Gerwig (für Lautenspiel) an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Professor Dr. Müller-Blattau (Königsberg) ist aufgefordert worden, in Bielitz (Polnisch-Oberschlesien) eine Vortragsreihe über „Das Deutsche in der Musik" zu halten.

Kapellmeister Fritz Zaun, Zürich, an die Kölner Oper.

PREISAUSSCHREIBEN

Das Chamber Orchestra of Boston schreibt 3 Preise von 200, 150 und 100 $ für Werke mit einer Besetzung von nicht mehr als 16 Instrumenten aus. Termin: 1. Januar 1929. Näheres durch A. H. Handley, 162 Boylston Street, Boston, Massachusetts, U. S. A.

Der Stadtrat von Graz hatte anläßlich der großangelegten Achthundertjahrfeier der Stadt ein Preisausschreiben für ein Originalorchesterwerk großen Stils von mindestens $^{3}/_{4}$stündiger Aufführungsdauer erlassen. Nunmehr hat die Jury, bestehend aus Sigmund von Hausegger, Wilhelm Kienzl, J. Marx und dem Grazer GMD. Kabasta, den Preis der Stadt Graz Hermann Kundigraber, städt. MD. in Aschaffenburg, zuerkannt. Die Teile seines Orchestertriptychons betiteln sich: „Aus Ritterzeit und Romantik" — „Das grüne Land" — „Schicksalszeit und Ausblick".

Die Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Amsterdam schreibt anläßlich ihrer Zentenarfeier 2500 Gulden in einem oder mehreren Preisen verteilbar für die Komposition eines gemischten Chores mit Orchester (mit oder ohne Solisten) aus. Der Text kann in beliebiger Sprache und sowohl weltlich als geistlich sein. Für weniger bekannte Sprachen ist die Beifügung einer Übersetzung erforderlich. Einsendungstermin: 1. März 1929. Partitur und Kl.-A. sind mit Kennwort und beigefügtem versiegeltem Umschlag, der Namen und Adresse des Komponisten enthält, an den Generalsekretär der Gesellschaft, Dr. Paul Cronheim, Nic. Maesstraat 33, Amsterdam, einzusenden. Es kommen nur Werke, die weder veröffentlicht noch aufgeführt sind, in Frage. Verlagsrecht und Erstaufführungsrecht, letzteres bis 31. Dez. 1930, sowie die Regelung des Aufführungs-Autorrechts behält sich die Gesellschaft vor.

Der vor Jahresfrist ausgeschriebene 10000 $-Preis der Musikgesellschaft Philadelphia für ein Kammermusikwerk ist auf die Komponisten Bartok und Casella entfallen.

Der Sozialistische Kulturbund erläßt ein Preisausschreiben für zwei Orchesterwerke, die sich als einleitende Musikstücke für Arbeiterkonzerte besonders eignen, und zwar eine Arbeiter-Sinfonie und eine Ouvertüre. Der Preis für die beste Sinfonie beträgt M. 3000.—, für die Ouvertüre M. 1000.—. Termin für die Einreichung: 30. April 1929. Prüfungsausschuß: Georg Schünemann (Obmann), Dr. Alfred Einstein, Paul Hindemith, Klaus Pringsheim und Hermann Scherchen. — Die preisgekrönten Werke sollen bis spätestens 1. Januar 1930 öffentlich aufgeführt und allen in Betracht kommenden Arbeiterorganisationen zur Aufführung empfohlen werden. Näheres unentgeltlich durch den Sozialistischen Kulturbund, Berlin SW 68, Lindenstraße 3.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Im Zwickauer Schumann-Museum findet gegenwärtig eine Schubert-Ausstellung statt.

Ein Kompositionsabend mit Klavierstücken und Liedern (Sopran: Trude Liebmann, Chemnitz) des Schwarzenberger Organisten Richard Schiffner fand als musikalische Veranstaltung des Radiumbades Oberschlema mit schönem Beifall statt.

Ebenfalls einen Versuch, ohne Dirigent zu musizieren, unternahm das Würzburger Städt. Orchester in einem seiner Philharmonischen Konzerte. Zur Aufführung kam eine fast unbekannte Sinfonie von Joh. Christian Bach. Wie aus einer längeren Besprechung von C. J. Perl in der „Deutschen Musikerzeitung" hervorgeht, gelang das Wagnis aufs beste. „Bei dem Werk kam es vor allem auf sauberes Musizieren an. Und das wurde erreicht. Ein Dirigent, auch der subjektivste, hätte dem Werk nichts anderes, zumindesten nichts besseres abgewinnen können".

Die Berliner Staatsoper bringt gegenwärtig eine Neuinszenierung des Rings des Nibelungen, Kleiber übernimmt den ersten und dritten, Blech den zweiten und vierten Teil. Um zu der wieder auftauchenden Frage: Wagner mit oder ohne Striche? praktisch Stellung zu nehmen, wird der Oberspielleiter Hörth jeden der vier Teile abwechselnd mit und ohne Striche aufführen

lassen. Der Beifall nach der kürzlich herausgebrachten Neuinszenierung des Rheingold war, wie die Berliner Börsenzeitung berichtet, „von seltener Intensität".

Die „Miniaturen", kurze, prägnante Klavierstücke des jungen in Jena lebenden Meininger Komponisten Heinrich Funk wurden in Dresden, von Irmgard Grippain-Gorges gespielt, sehr beifällig aufgenommen. Das ausschließlich die Moderne umfassende Programm enthielt außerdem Werke von Joseph Haas, Unger und Williams (Argentinien).

Unter dem Titel „Der evangelische Choral" veranstaltete Hanns Kötzschke, der Organist der Christuskirche in Dresden-Strehlen unter solistischer Mitwirkung eine vielbeachtete Konzertreihe, in deren Rahmen alte und neuere Tonsetzer, von letzteren u. a. Ramin, Franz Schmidt, Karg-Elert, Kötzschke, H. Fährmann, S. W. Müller und Sittard zu Worte kamen.

Dem bekannten Berliner Gesangspädagogen Walter Howard sind bei einem Dachstuhlbrand wertvolle Manuskripte, so eine große Gesangsschule, Originalforschungen über Chines. Musik u. a. vernichtet worden.

Die Altonaer Singakademie (Prof. F. Woyrsch) feiert am 10. Dezember ihr 75jähriges Bestehen mit einer Festaufführung von Händels „Israel in Ägypten".

Josef Pembaur und Ludwig Wüllner konzertierten in den Solistenabenden der Beethoven-Musikschule in Naumburg.

Der russische „Prof." Djounkovski, bekannt durch seine Ätherwellenkonzerte (s. Novemberheft S. 645) wurde nicht nur von Prof. Theremin als des Plagiats und Diebstahls seiner Erfindung bezichtigt, sondern ist inzwischen auch als Juwelenhehler verhaftet worden. Ein feiner Mann!

Edmund Meisel, der durch seine Filmmusik zum „Panzerkreuzer Potemkin" bekannt gewordene Komponist, hat den Berliner Kritiker Klaus Pringsheim wegen einer absprechenden Kritik auf 10000 M. Schadenersatz verklagt.

Der in Baden-Baden lebende Musikpädagoge Willi Oberle hat ein Akkordgeometron (Tonuhr) erfunden, das auf bisher unerreichte Weise Musik in räumlich-plastischem Bilde zu konzentrieren vermag und als Wichtigstes, die Anwendung des Goldenen Schnittes auch auf die Musik ermöglicht.

„Irenaphon" betitelt sich eine von A. D. Loman, Amsterdam, gemachte Erfindung, die ohne Aufnahme- oder Übertragungsapparat jede Musik auf eine Entfernung von 4 km einwandfrei vermitteln soll.

Die Büste Franz Schuberts wurde in diesem Jahre in der Regensburger Walhalla feierlichst enthüllt.

Im Laufe des letzten Spieljahres fanden auf deutschsprachigen Bühnen 370 Uraufführungen statt.

Mit einem neuen Ätherwellen-Instrument, mit dem etwa sieben Oktaven gleichmäßig bildungsfähiger Töne erzeugt werden können, ist der Franzose Martenot hervorgetreten.

Koblenz. Die bisherigen Verhandlungen über die Fortführung von Theater und Orchester haben jetzt zu dem Ergebnis geführt, daß der Weiterbetrieb mit Schauspiel, Oper und Operette zunächst für eine achtmonatige Spielzeit gesichert ist.

Im Foyer des Gewandhauses wurde eine Büste des Thomaskantors und Gewandhaus-Chordirigenten Karl Straube aufgestellt. Soli Deo gloria. — Eine Feier zum 25jährigen Jubiläum Straubes als Leiter des heute mit dem Gewandhaus vereinigten Bachvereins sah den Jubilar auf der Höhe seines Ruhmes.

Ausland:

Die Wiener Volksoper wird in Zukunft von einer amerikanischen Grammophon-Gesellschaft finanziert werden, die ihre Schallplattenaufnahmen von Opernarien berühmter Sänger mit einem eigenen Operntheater in Verbindung bringen will.

Die neugegründete russische Zentralstelle für Kunst in Leningrad hat die Aufführung der Opern Aida, Traviata, Rigoletto, Romeo und Julia, die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesh (Korssakow), sowie der Operetten „Der Bettelstudent" und „Dort wo die Lerche singt" verboten, da die Texte dieser Werke der Sowjetideologie nicht entsprechen.

Die französische Regierung hat nunmehr dem französischen Theater eine Subvention von 5 Millionen Franken gewährt. Auf die Oper entfallen 2400000 und auf die Komische Oper 1000000 frs.

d'Alberts „Tote Augen" gelangten in Rouen zur französischen Erstaufführung.

Mozarts „La finta giardiniera" gelangt unter dem veränderten Titel: „La giardiniera per amore" (Die Gärtnerin aus Liebe) in einer neuen, von M. Garulli stammenden Bearbeitung und unter dessen Leitung am Theater Dal Verme in Mailand wieder zur Aufführung Überall Rückkehr zum Alten! Dr. Fr. R.

Die Berliner Philharmoniker konzertierten unter Furtwängler in England mit glänzendem Erfolg.

Von der auch in Frankreich in diesem Jahre erscheinenden Schubert-Literatur seien als zwei der bedeutendsten Werke „Franz Schubert, vie intime" von Robert Pitrou, dem Germanisten der Universität Bordeaux, und „vie de Schubert" von Paul Landormy, dem französischen Musikschriftsteller, genannt.

In der aufstrebenden Fabrikstadt Lodi bei Mailand werden vom 22. November bis zum 21. April eine Reihe musikalischer Veranstaltungen geplant, in deren Mittelpunkt ein musikwissenschaftlicher und ein musikdidaktischer Kongreß sowie eine Ausstellung musikalischer Instrumente stehen. In einer Serie musikhistorischer Konzerte werden vergessene Werke wieder zur Aufführung gebracht, darunter das älteste Oratorium: „La rappresentazione di anima e di corpo" von Cavalieri, das im Betsaal (Oratorium) des Klosters Santa Maria in Valicella zu Rom 1600 zuerst dargestellt wurde, woher die Gattung ihren Namen trägt, und „Jephta" von Carissimi. Dr. Fritz Rose

VERLAGSNACHRICHTEN

Anläßlich von John Benjamins 60. Geburtstag am 17. November (in Firma A. J. Benjamin und D.Rahter in Leipzig und Hamburg) ist eine sehr schön ausgestattete Festschrift mit zahlreichen Bildern und 22 S. Text erschienen, die in kurzen Zügen die Geschichte des im Jahr 1818 gegründeten Geschäfts enthält.

Musikberichte

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Unsere Musikverhältnisse. Die Bedeutung eines neuen Redakteurs. Ein Abend mit Ravel. Paderewski und Pachmann.

Seitdem von Seiten bedeutender Fachmänner, festgestellt wurde, daß mechanische Musik das feindlichste Element, die denkbar größte Gegnerschaft für natürliche Musik werden dürften, seitdem haben sich unsere Londoner Musikverhältnisse immer mehr verschlimmert. Musikalisch genommen, befindet sich gegenwärtig alles im Bereiche von Molltonarten. Wohin sich der Blick des Berufsmusikers auch immer wenden mag, überall sieht er nur verringerten Verdienst gepaart mit einer düster winkenden Zukunft. Wo es früher fette Verdienste gab, dort gibt es heute angstvolle Vorzeichen für kommende Zeiten. Die Verschlechterung der Verhältnisse hat in der letzten Zeit gar manche geradezu erbarmungswürdige Überraschungen gezeitigt. Hier nur eine Probe davon.

Der bekannte englische Cellist Kenneth Park gab allen denen, die keinen Platz während Kreislers jüngstem Konzert finden konnten — also einem ansehnlichen Publikum —, ein Cello-Recital unter der gedeckten Veranda der Albert-Halle, somit auf der blanken Straße. Als in der Pause seines Konzertes Kreisler unter dem Fenster des Künstlerzimmers Cello spielen hörte, erkundigte er sich nach dem Spieler, der ihm zu gut für einen Straßenmusikanten schien und ließ ihm hierauf eine Zehnpfundnote einhändigen. Für die sonst „normale" Einnahme des öffentlichen Cello-Recitals genügte diesmal Kenneth Parks harter Hut, der nach einigen Rundgängen immerhin ein ganz nettes Sümmchen aufwies. Ein Zuhörer berichtete, daß Park, wenngleich er auf der Gasse spielte, dennoch keinen einzigen Gassenhauer, sondern Stücke von Schubert, Schumann, Goltermann und Popper gespielt habe. Von diesem „Erfolge" ermuntert, läßt jetzt wöchentlich Kenneth Park im „Daily Telegraph" folgende Annonce erscheinen: Royal Albert Hall, Cello Recital (outside).

Das dreigestrichene Musikgespenst: Grammophon, Pianola und Rundfunk hat bisher unsäglichen Schaden und großen Jammer den Kreisen der Berufsmusiker zugefügt. Das erstere hat dem Unterricht — besonders dem Privatunterricht — einen harten Schlag versetzt. Eltern kaufen jetzt Grammophons oder Pianolas, mit denen sie ihre und die Musiklust ihrer Kinder befriedigen, während dem Musiklehrer einfach gekündigt wird. Bereits auch in etlichen Theatern läßt man die Zwi-

(Fortsetzung auf Seite 724)

schenaktsmusik vom Grammophon ausführen und hat die Musiker erbarmungslos auf die Gasse gesetzt. Der Rundfunk aber sucht mit der Wiedergabe von Orchester- und Kammermusikwerken die Herzen des vordem zahlenden Publikums zu gewinnen. Wieviele von unsern Musikenthusiasten besuchen heute noch große Orchesterkonzerte? Ein erschreckender Bruchteil. Und weshalb auch? Man hat es ja nicht mehr nötig, denn man kann zu Hause „am stillen Herd" die besten Programme hören und genießen. Damit aber das mechanische Tripelgespenst nicht alles einheimst, hat sich, zur allgemein erfreulichen Abwechslung, das die Orchestermusik bedrohende „Movieton" oder, wie man es neuestens nennt: die Talkies — die Sprechmaschine mit ihren Abzweigungen für Gesang und Orchestermusik noch eingefunden. Man beabsichtigt nämlich mit der Zeit in den großen Filmpalästen das Orchester zu kassieren, da man die Musik auf maschinellem Wege synchronisch mit dem Bilde ablaufen lassen will. Diese „praktische" Neuerung bedroht die Existenz von ungefähr zwei- bis dreitausend Orchestermenschen, während die lüsternen Massen an der „Stockexchange" mit kaum zu sättigender Habgier ihre großen Gewinste einheimsen, die sie dem Steigen der verschiedenartigsten Aktien zu verdanken haben. In musikalischen Börsenkreisen ist in den letzten Wochen das Grammophonfieber ausgebrochen. Fast jede Woche kündigt sich in den großen Tageszeitungen eine neue Gesellschaft mit unglaublich exotischem Namen an, die sich mit der Erzeugung dieser unheimlich modern gewordenen Musikmaschine befaßt. Wohin soll das endlich führen? — Ein großer Krach nach der Übersättigung, ein Krach, wie ihn die Welt schon oft erlebt hat, ist unausbleiblich.

In der letzten Zeit hat sich allerdings etwas zugetragen, was zwar, streng genommen, mit der Musik nichts zu tun hat, jedoch den schlagendsten Beweis erbrachte, was ein Musiker, wenn er — wie man in Wien sagt — schneidig ist, zu vollbringen vermag. Hier das Histörchen. Sir Landon Ronald, ein Dirigent erster Klasse, ein Komponist von bedeutender Begabung und zahlreicher veröffentlichten Werke, der zugleich auch leitender Direktor unserer größten Musikschule, der Guildhall School of Music, mit festem Gehalte von 1000 Pfund Sterling ist, ist, sozusagen über Nacht, Redakteur der „Musical News" geworden, einem wässerigen Fachblatt, das seit Jahren keine Popularität erlangen konnte. Man hat allerlei Experimente mit dem Blättchen unternommen, um ein Blatt daraus zu machen; allein alle diesfälligen Versuche waren fehlgeschlagen. In einer der letzten Vorstandssitzungen beantragte ein Mitglied von den Starkbeteiligten, Sir Landon Ronald als leitenden Redakteur zu gewinnen; sein Ruf würde das Blatt heben und am Schlusse des Jahres die

(Fortsetzung auf Seite 726)

Orchester-Partituren

(Komplette Opern) Format 23×17 gebunden

(Die mit * bezeichneten Partituren sind nur 20×14 und nur broschiert!)

Bellini, V., Norma ... 25.—
Boito, A., Mephistopheles .... 25.—
— *Nero* .... 25.—
Donizetti, G., L'Elisir d'amore (Liebestrank) .... 25.—
Mascagni, P., Iris ... 25.—
**Meyerbeer, G., Robert der Teufel* .... 25.—
Montemezzi, I., L'Amore dei Tre Re (Die Liebe dreier Könige) 25.—
Pizzetti, I., Debora und Jael .... 25.—
Ponchielli, A., Die Gioconda .... 25.—
Puccini, G., Die Bohème .... 25.—
— *Gianni Schicchi* .. 15.—
— *Madame Butterfly* 25.—
— *Manon Lescaut* ... 25.—
— *Das Mädchen aus dem gold. Westen* .. 25.—
Puccini, G., Schwester Angelica .... 15.—
— *Il Tabarro* (Der Mantel) .... 15.—
— *Tosca* .... 25.—
— *Turandot* .... 25.—
Respighi, G., Belfagor 25.—
**Rossini, G., Der Barbier von Sevilla* ... 25.—
*— *Wilhelm Tell* ..... 25.—
**Spontini, G., Die Vestalin* .... 25.—
Verdi, G., Aida ...... 25.—
— *Ein Maskenball* .. 25.—
— *Falstaff* .... 25.—
— *Othello* .... 25.—
— *Requiem* (Messe) .. 25.—
— *Rigoletto* .... 25.—
— *La Traviata* (Violetta) .... 25.—
— *Der Troubadour* .. 25.—
Zandonai, R., Conchita 25.—
— *Francesca da Rimini* .... 25.—

G. RICORDI & CO., LEIPZIG

Musikverleger — Breitkopfstraße 26

Mailand, Rom, Neapel, Palermo, London, Paris, New York, Buenos Aires, Sao Paulo (Brasilien)

Hervorragende Neuheit für Klavierspieler

Die ersten Klassiker

Original-Kompositionen, ausgewählt und bezeichnet für Klavier von

KURT HERRMANN

BAND I: Händel — Haydn
BAND II: Mozart — Beethoven
BAND III: Schubert — Schumann — Mendelssohn-Bartholdy

JEDER BAND MARK 2.50 no.

Zur Einführung in unsere Klassiker und als Fortsetzung des weitverbreiteten Albums „Der erste Bach" erschienen die obigen 3 Bände. Im Vorwort schreibt der Herausgeber: „Vorliegende Bände sollen in erster Linie die musikliebende Jugend mit unseren Klassikern vertraut machen. Bei der Auswahl kamen also nur kleine Formen in Betracht, Stücke, die klanglich leicht verständlich sind, die getanzt oder gesungen werden können, und auf diese Weise besonders rhythmisch anregen. — Die Sammlung enthält nur Originalkompositionen, also keine Bearbeitungen oder Erleichterungen."

DAS BESTE FÜR DEN UNTERRICHT

Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig

Soeben erschienen!

Theodor Hausmann

Op. 9. **Quartett** (a-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello .... M. 5.—

Op. 10. **Vier Lieder** (Hertha Federmann) für eine Singstimme und Klavier. 1. Kreuzgang. 2. Vor Tag. 3. Notturno. 4. Die Tat .... M. 2.50

Op. 15. **Kinderlieder.** Neun Klavierstücke für die Jugend M. 2.50

Op. 16. **Sonate** für Violine und Klavier .... M. 4.—

C. F. Kahnt / Leipzig C 1

NEUDRUCKE

RUSSISCHER MUSIK

Zuletzt erschienen:

Arends, op. 7, Concertina f. Viola u. Pfte. .... 6.—
Arensky, op. 25 Nr. 3, Etude Ges-dur, 2 hdg. .. 1.75
op. 36 Nr. 13, Etude Fis-dur, 2 hdg. 1.50
op. 56 Nr. 3, Chant triste für Cello u. Pft. 2.—
Conus, Concerto E-moll für Viol. und Pft. ..... 5.—
Glière, op. 34, 24 Pièces caract. für Pft. 4 Hefte je 2.50
Koussevitzky, op. 3, Concerto für Contrabaß und Pft. .... 5.—
op. 4, Humoreske für Contrabaß u. Pft. 1.75
Rimsky-Korsakow, Hymne an die Sonne f. Klav. bearbeitet von Walter Niemann ..... 2.—
Tschaikowsky, op. 20, Schwanensee-Ballett, Klavier-Auszug .... 10.—
Suite für Salonorchester .... 8.—

Ausführliches Verzeichnis der vollständigen Sammlung kostenfrei!

NEU! ROB. FORBERGS NEU!

TONKUNSTKALENDER 1929

Bildnisse u. Biograph. neuzeitl. Musikgrößen M. 2.—

ROB. FORBERG, LEIPZIG C 1

langersehnte zufriedenstellende Bilanz aufweisen. Die übrigen Mitglieder sahen sich verdutzt und ziemlich fragend an, als ob sie der Ansicht wären, daß der illustre Sir Ronald für diesen Posten nicht zu haben wäre. Man beschloß, ihm auf schriftlichem Wege die Stelle anzubieten. Sir Landon nahm an, und siehe da, unter dem Zauberstab — oder soll man besser unter der Zauberfeder Sir Landons sagen? — ist The Musical News nach Landons erster von ihm redigierten Nummer zur bestgelesenen Musikzeitung Londons geworden. Wenn ich noch hinzufüge, daß Sir Landon Ronald nun gemütlich noch 1000 Pfund außer seinem festen Gehalte in der Guildhall einsteckt, muß man unwillkürlich zu dem Schlusse gelangen, daß der Posten eines verantwortlichen Redakteurs denn doch sehr verlockend sein muß. Es sei noch bemerkt, daß diese Wahl in Musikkreisen Überraschung und sogar Aufsehen erregte, denn die Stellung eines geistigen Oberhaupts einer Musikzeitung ist und bleibt immer noch — in London wenigstens — eine stark beneidete und gesuchte Erwerbsquelle. Und wir Korrespondenten bleiben immer nur etwa Sechzehntelnoten im Vergleiche zu einer ganzen Note mit der Korona darauf.

Ein ganzer Abend mit Ravel ist mehr als man gemeinhin vertragen kann. Er geht einem oft auf die Nerven. Teilweise wässerige Musik, die sich

(Fortsetzung auf Seite 728)

gern als bedeutend aufdrängen möchte und die einen nur sehr selten packt, so daß man sich schon zufrieden gibt, wenn sie bloß das einfache Interesse rege erhält. Eine Violinsonate zeigte Geist, doch stand sein von ihm dirigiertes Septett bedeutend höher. Der volle Saal, von der erheblichen Reklame vollkommen gefüllt, gebärdete sich fast mehr französisch als englisch in seinen enthusiastischen Beifallsausbrüchen. —

Nach einer Generalpause von mehreren Jahren erschien Paderewski wieder einmal. Er ist älter, aber nicht alt geworden. In seinem Spiel liegt immer noch etwas von jenem Zauber, durch den er in früheren Jahren seine Zuhörer so mächtig hinzureißen vermochte. Heute, merkwürdigerweise, glänzt er noch besonders als Chopinspieler. Der herrliche Anschlag, auf einem Erardflügel, gepaart mit dem tiefsten Eindringen in den Geist des unerreichten Klavierpoeten, ließen Paderewskis Kunst in hellstem Lichte erscheinen. Die große Zuhörerschaft der Queens Hall konnte sich nicht satt genug hören. Und noch ein anderer Pianist spielte die Woche darauf: der 80jährige, sich immer noch jugendlich gebärdende Pachmann, der zur Abwechslung sein neuntes „Abschiedskonzert" in der Albert-Halle gab. Auf dem Programm stand natürlich bloß Chopin, merkwürdigerweise ohne Polonaisen. Es gab wieder Gelegenheit, dem alten Humoristen neue Späße abzulocken. Es gibt Pachmannliebhaber in London, die nur kommen, um sich an des Künstlers Mätzchen und Späßchen zu laben. Und Pachmann scheint das zu wissen. Mitunter ertönt lautes Lachen im Saal. Pachmann ist mehr als populär. Er beherrscht die Massen selbst in seinen vorgerückten Jahren mit seiner nicht zu überbietenden Magik der Phrasierung. Und noch immer bleibt er unerreicht, wenn er Chopin reden läßt. Ich bin der festen Meinung, daß der verhätschelte Liebling der Londoner bald wieder sein zehntes Abschiedskonzert geben wird.

BARMEN. Konzerte. Der letzte Konzertwinter zeigte dank umsichtiger Leitung Franz von Hoeßlins ein reiches Bild musikalischen Schaffens älterer und neuerer Zeit. So brachte die Konzert-Gesellschaft die Johannispassion von Bach. H. Kaminskis Magnificat (man hörte auch sein Concerto grosso), Bruckners 150. Psalm, ferner gab es eine treffliche Auf-

(Fortsetzung auf Seite 730)

führung von Händels Acis und Galathea durch den Madrigalchor unter Leitung von Frl. E. Potz, weiterhin Bachs Kaffeekantate und Berlioz' fast vergessene „Fausts Verdammung", beide durch den von H. Inderau geleiteten Oratorienchor. Josef Arnold brachte J. Haydns wieder aufgefundenes C-Moll-Requiem zur Wuppertaler Erstaufführung. Eine feinsinnige Abendmusik des Bach-Vereins (Dirigent G. Grote) brachte u. a. H. Schütz' Magnifikat für Doppelchor und Kaminskis 6stimmige Motette für Chor und Altsolo „Der Mensch lebt und besteht", welche im Schlußsatz heldische Glaubenskraft durch prachtvolle Polyphonie zum Ausdruck bringt.

Ein slawisches Sinfoniekonzert machte mit der etwas unpersönlichen 2. Sinfonie von Paul Kletzki bekannt. Vorteilhaft stach dagegen Smetanas melodiegesättigte „Moldau" ab! An einem romanischen Abend erklang Casellas Rhapsodie für großes Orchester: eine sinnvolle Schilderung südlichen Volkslebens mit allen Mitteln musikalischer Kunst. Klangreich in Variationenform baut Respighi mit Verwendung von Melodien aus dem Graduale Romanum sein Concerto gregoriano auf. Den tiefsten Eindruck hinterließ aber die phantastische Sinfonie von Berlioz. Zu erwähnen sind: ein Hugo Wolf-Abend der hiesigen Sopranistin M. Haude, Schubertabende von Frau Saatweber, Schlieper, A. Schoenmaker, E. Grote, Frau Saatweber (Kammermusik) sowie ein Musikabend des Siewert-Konservatoriums mit Pfitzners etwas zu lang geratener C-Moll-Sonate op. 27, einer früheren, nicht übeln D-Dur-Sonate von Hindemith und Liedern von Siegl und Haas. H. Oehlerking.

JENA. Gastspiele der Meininger Landeskapelle eröffneten und beschlossen den vorjährigen Konzertwinter; beide Konzerte zeigten das altberühmte Orchester als außerordentlich leistungsfähiges Konzertorchester mit hoher technischer Kultur. Die Konzerte brachten unter Leitung von Prof. Volkmann, klass. u. romantische Musik, während die mehrmals gastierende Weimarische Staatskapelle (unter Praetorius und Volkmann) sich vor allem in einem Brahms-Abend und einem Russischen Abend (u. a. Erstaufführung von Mjaskowskys 7. Sinfonie op. 24) auszeichnete. Dann gab es in einer Schubertfeier die „Unvollendete", eine Reihe von Männerchören mit Begleitung von Blasinstrumenten und eine glänzende Aufführung der As-Dur Messe. Als außergewöhnliches Ereignis verzeichnen wir die ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion, deren vollendetes Gelingen die Arbeit des philharmonischen Chores in helles Licht rückte. Unter den Gesangssolisten ragten H. Achenbach-Tübingen (Jesus) und R. Bröll-Dresden (Evangelist) hervor; neben ihnen standen E. Hähnel-Zuleger-Leipzig (Sopran), A. Dahlet-Jena (Alt.

(Fortsetzung auf Seite 732)

E. Meyer-Halle (Tenor), G. Grauert-München (Baß). Die Kammermusik wurde in reichem Maße gepflegt. Sigrid Onegin gab einen Liederabend, ferner wurde Tscherepnin bei Gelegenheit der Urauff. seiner Oper Ol-Ol im benachbarten Weimar zu einem Konzert mit Paul Grümmer gewonnen, in dem als Neuheiten besonders die ursprünglichen Kompositionen Tscherepnins interessierten: Preludes für Cello und Klavier, Sonate für Cello und Klavier, Nocturno und Tanz für Klavier. Die Gastspiele des Klingler-Bentz- und Budapester Quartetts galten in erster Linie dem Andenken. Schuberts. Schließlich gab es noch eine erlebnisreiche Aufführung des Septetts von Beethoven und des Oktetts von Schubert durch Musiker vom Gewandhaus. — Das von Georg Böttcher unter dem Namen „Jenaer Sinfonieorchester" gegründete Orchester gab 2 Abonnementskonzerte mit Aufführungen von Haydn, Mozart und Schubertschen Sinfonien und Ouverturen. Ein Konzert der gleichfalls von Böttcher geleiteten „Liedertafel" interessierte besonders durch Aufführung der „Drei Madrigale mit Zwischenspielen für Klarinette und Bratsche von Hans Lang. Gieseking fesselte durch geniale Auslegung von Max Regers Bach-Variationen op. 81. Der Jenaer Männergesangverein, ein leistungsfähiger, hochwertiger Chor von 200 Sängern, konzertierte wiederholt. Das vom 29. Juni bis 2. Juli veranstaltete Fest seines 100jähr. Bestehens brachte ein Konzert mit Chören der Nürnberger Sängerwoche, ein Kirchenkonzert u. a. mit Schuberts deutscher Messe, ein Liederabend Elisabeth Schumanns (Wien) und ein Chor- und Orchesterkonzert großen Formates. Der unter Volkmann stehende Verein bildet eine Hauptstütze aller größeren Chateraufführungen in Jena. — Solistenabende traten in diesem Jahre zurück. Als feinsinnige Interpretin insbesondere moderner Musik zeigte sich die einheimische Altistin A. Dahlet. In Maria Proelß-Frankfurt begrüßten wir eine tüchtige Pianistin. Marteau spielte mit Eickemeyer Bach-Sonaten. Die einheimische Pianistin Hilde Hoffmann-Knopf gab einen Klavierabend. Höheres Interesse beanspruchte der junge Pianist Georg Winkler, (Bach, Mozart, Schubert, Strawinsky). Volkmanns a-cappella-Chor bot in mehreren Abendmusiken wertvolle Gaben, hauptsächlich Musik alter Meister vor und um Bach. Durch Volkmanns immer interessantes Orgelspiel gewinnen diese Abendmusiken weitere Bedeutung. Die Bach-Gemeinde führte zwei Kantaten und das Konzert für Klavier mit Streichorchester D-Moll in einer Bearbeitung von Willy Eickemeyer auf. Der Volkshochschul-Kreis brachte unter der Leitung von Alfred Thiele das Weihnachtsoratorium von Schütz. Das Collegium musicum der Universität (Leitung Dr. Danckert) pflegt vorzüglich historische Musik. Wertvolle Eindrücke vermittelte eine Auf-

(Fortsetzung auf Seite 734)



führung von Kammermusikwerken des italienischen Barock, bei deren Wiedergabe neben historischen Instrumenten ein von der Jenaer Klavierfirma Glaser erbautes „Generalbaßklavier“, welches den Cembalo-Ton ausgezeichnet wiedergibt, mit gutem Erfolg verwendet wurde. -k.

LÜBECK. Ein Gesamtüberblick über die künstlerischen Ergebnisse des letzten Musikwinters muß ein augenblicklich nicht gerade kräftig pulsierendes Musikleben bei uns beklagen. Waren doch sogar die Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde, die gehaltvollsten und eigentlich wegweisenden musikalischen Veranstaltungen unseres Stadtstaates, in die Gefahr völligen Eingehens gerückt, wenn sie nicht noch in letzter Stunde durch einen staatlichen Zuschuß auf eine festere wirtschaftliche Basis gestellt worden wären. Edwin Fischer hat zwei Jahre hindurch mit hingebungsvollem, wenn auch nicht zum gewünschten Erfolg führenden Ernste die Leitung dieser Konzerte innegehabt und wird nunmehr — da er für den Münchener Bachverein verpflichtet wurde — die Nachfolge Eugen Jochum (Kiel) anvertrauen, der sich bei einem Probegastspiel (Bruckners Wagnersinfonie) diese Berufung durch einen spontanen künstlerischen Erfolg sicherte. Dem Wirken dieser unverkennbaren Führerpersönlichkeit sieht man mit allergrößten Erwartungen entgegen. Verabschiedete sich Fischer mit einem an Entfaltung schöpferischer Kräfte überreichen Brahms-Abend, so brachte sein Zusammenwirken mit Furtwängler die Offenbarung dessen, was Goethe die Persönlichkeit nennt; die hier gehörte Wiedergabe von Bachs 5. Brandenburgischem Konzert und Brahms erstem Klavierkonzert vermittelten den tiefsten Eindruck des ganzen Musikwinters. Im Gegensatz dazu begegnete Walther Braunfels' Dirigentengastspiel nur geteilten Gefühlen. In seinem Jubiläumskonzert war der Lehrer-Gesangverein dem gewaltigen Ethos und der dramatischen Wucht des Händelschen „Messias“ ein überzeugender Verkünder. Mit der Aufführung der Marcus-Passion von Kurt Thomas vermittelte Prof. Stein mit seinem Kieler Chor mit diesem im Weiheraum unserer Marienkirche zu feierlichster Wirkung geführten Werk die Bekanntschaft mit einem unserer hoffnungsstärksten Musikernaturen der jüngeren Generation. Die Lübische Singschule (Leitung Hermann Fey) bemüht sich stets um sorgsam erdachte Vortragsfolgen: diesmal Mendelssohns zu Unrecht vergessenes Motettenwerk op. 39. Unsere Oper verließ nur selten ihre überkonservative Haltung im Spielplan, wie sie allerdings begründet lag in dem stimmlichen Besitzstand unseres Ensembles. Ihre eigentliche Tat war die Aufführung von Korngolds „Wunder der Heliane“, obwohl der Hörer fasziniert ist von den Reizen dieser in üppigen Farbenmixturen gehaltenen Musik, so ist nicht zu

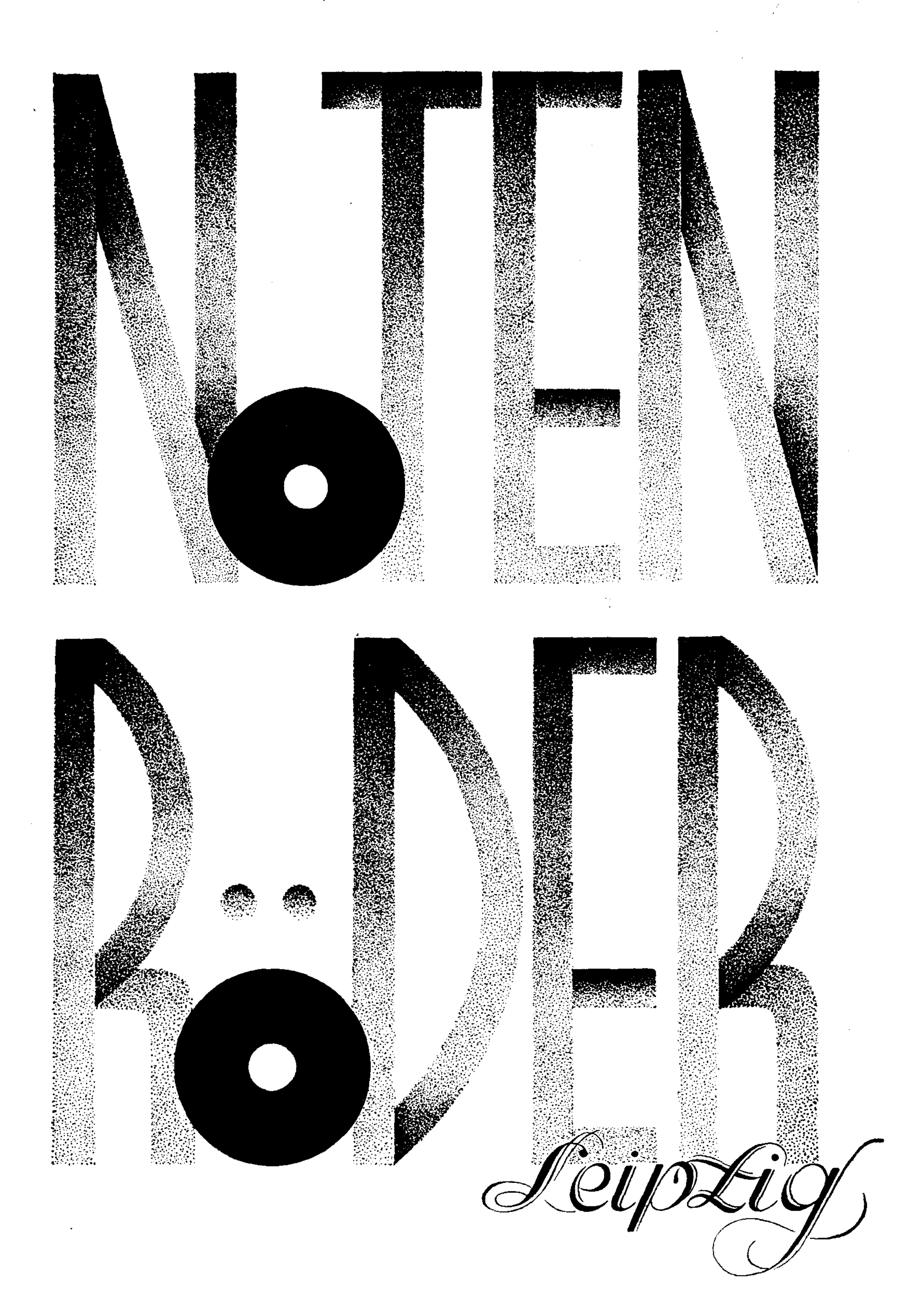
(Fortsetzung auf Seite 736)

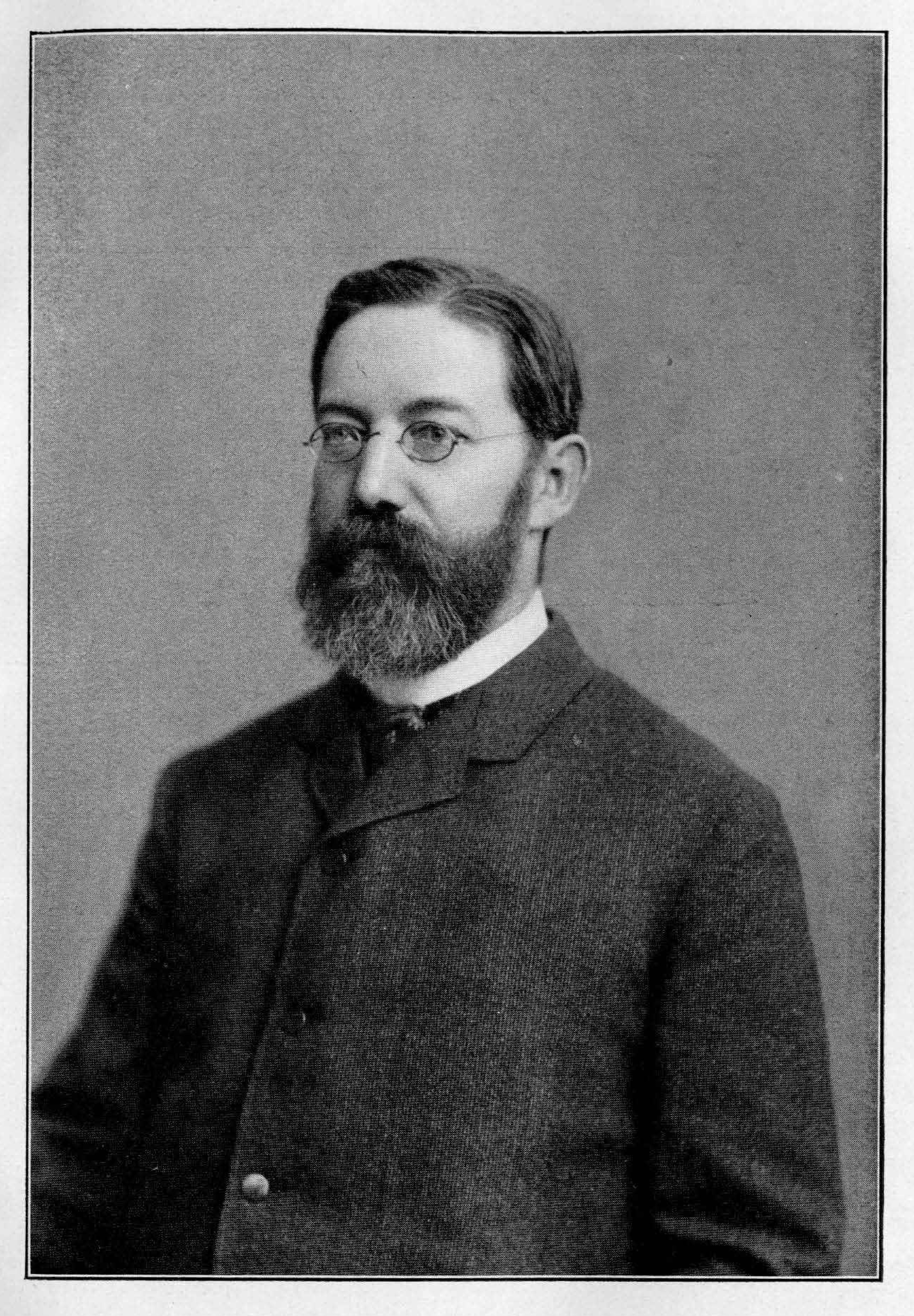
verkennen, daß die schattenhafte Leere der Figuren, die Häufung willkürlich zugespitzter Begebenheiten und der verschwommene Ideengehalt der Dichtung den Komponisten in der thematischen Struktur zu einer schier beängstigenden Ansammlung von Affektentladungen verführten, die auf die Dauer ermüden. Auch der Sensationsatmosphäre von Kreneks' ‚Jonny spielt auf" konnte sich unsere Bühne nicht entziehen: schamlos, wie hier ein übler Zeitgeist mit zynischem Raffinement auf die Bühne gebannt wird! Meyerbeers effektgrobe, in ihrem hohlen Pathos und der grellen Buntheit und stillosen Mischung ihrer Elemente unkünstlerische Kolonialoper „Die Afrikanerin" verdiente nicht die Mühe einer Neueinstudierung. Neben einer dekorativ mißglückten „Zauberflöte" (Bühnenbild Johannes Schröder) entzückte Pfitzners von Märchenträumen hold durchwobenes „Christelflein". Für des 16jährigen Carl Maria von Webers „Peter Schmoll" erfand unser Opernregisseur Eggert an Stelle des verlorenen Dialogs eine im Stil des Singspielmäßigen gehaltene, stilvoll der Musik angepaßte Handlung. Erfreulich war auch die Begegnung mit Verdis „Falstaff". Neben dem Klingler-Quartett, bei dem das Klavierquintett von Karl Klingler besondere Aufmerksamkeit beanspruchte, danken wir zwei heimischen Streichquartettvereinigungen ein charaktervolles Eintreten für die neuere kammermusikalische Literatur, das diesmal Regers Schwanengesang op. 146, C. Francks Klavierquintett und Richard Wetz zugute kam. In Solistenkonzerten waren wir auf schmalste Kost gesetzt: Paul Bender spendete uns den einzigen Liederabend von gewichtigerem Gehalt! Hier sollten die Kulturverbände trotz aller wirtschaftlichen Nöte die Brücke zu schlagen suchen zwischen den kunsthungrigen Volkskreisen und der gegenwärtig sicher zu Opfern bereiten Künstlerschaft.

Dr. Paul Bülow

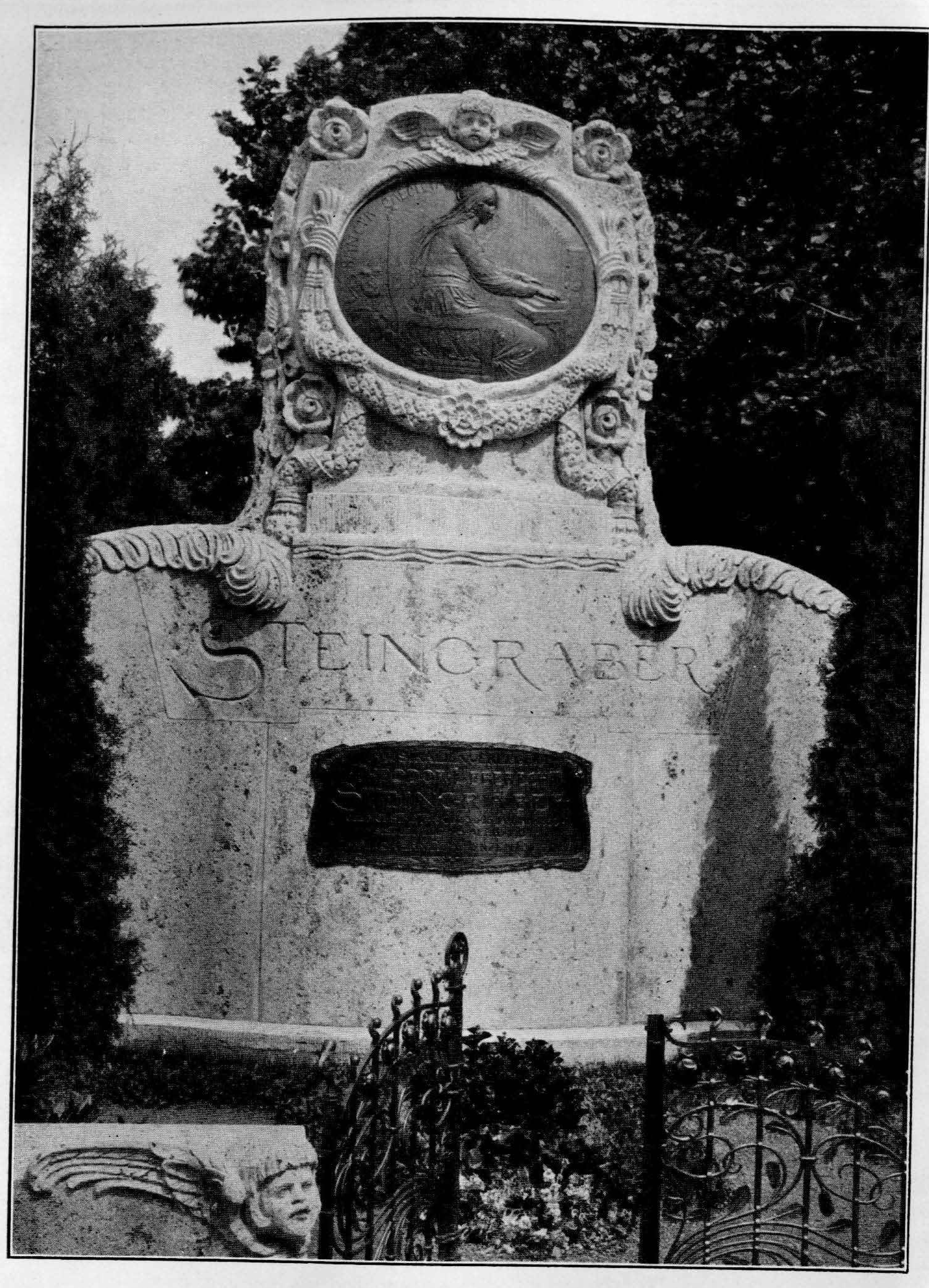
BERNBURG A. S. Der Konzertverein brachte auch im vorigen Winter 5 Konzerte, und zwar ein Orchesterkonzert des Halleschen Sinfonieorchesters unter B. Plätz, ein Konzert für 2 Klaviere (H. Marx und F. Bollmann, Bernburg) mit Werken von Chr. Bach, Mozart, Saint-Saëns, einen Abend des Gewandhausquartetts (u. a. Forellenquintett), ein Konzert der Budapester Violinvirtuosin Margit Langi und Kurt Wichmann-Halle (Bariton), sowie einen Russischen Abend des Guarneri-Quartetts. Der Oratorienverein brachte unter Leitung von Fritz Bollmann zur Aufführung: Haydn „Schöpfung", Brahms „Ein deutsches Requiem", Klughardt „100. Psalm und Cellokonzert" (Prof. Jul. Klengel), Händel „Samson". Alle Konzerte, zum Teil mit hervorragenden Solisten besetzt, (Neiendorff-Dessau, Wichmann-Halle, Cläre v. Conta-Erfurt usw.), standen durchweg auf hohem, künstlerischem Niveau. Auch unsere größeren Männerchöre, Lehrergesangverein und Zöllner-Verein, traten wie üblich unter ihrem Dirigenten Fritz Bollmann mehrmals an die Öffentlichkeit. Eines der Konzerte war nur zeitgenössischen Kompositionen gewidmet. Ein gemeinsames Konzert beider Vereine, das u. a. Chöre des 10. Sängerbundesfestes in Wien enthielt, brachte den Vereinen und ihrem Leiter hier und in Aschersleben großen Erfolg. Zu erwähnen ist noch eine Schubertfeier der Volkshochschule mit der Winterreise" (Schuberth-Meister, Chemnitz). Am 15. April hat auch unser Stadttheater nach fast zweijähriger Pause (Umbau usw.) seine Pforten wieder geöffnet, vorläufig allerdings nur für Gastspiele. x.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51 534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156 724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78 059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig


NOTEN
RÖDER
Leipzig



Theodor Steingräber



Grabmal der Familie Steingräber

nach dem Entwurf von Architekt Hans Friedel, Dresden



Elly Ney

Marmorbüste von Prof. Hans Wildermann

aus

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923"

enthaltend:

„Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner"

und

„Wildermanniana"

Geb. Mk. 2.—



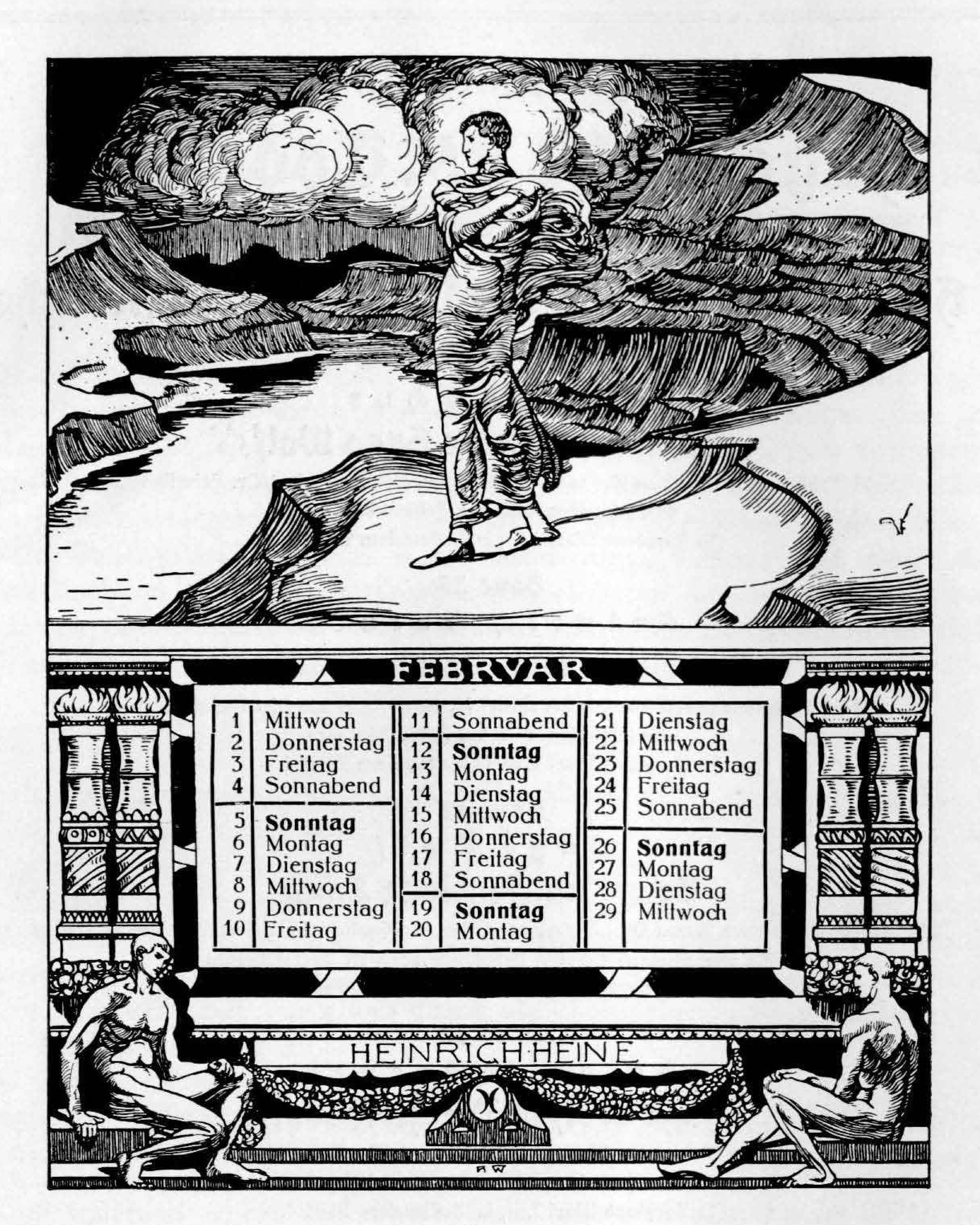
Atelier E. Hoenisch, Leipzig

„Motette“ unter Karl Straube in der Leipziger Thomaskirche



Atelier E. Hoenisch, Leipzig

Hermann Grabner



Aus:

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926

„Wiener Musik"

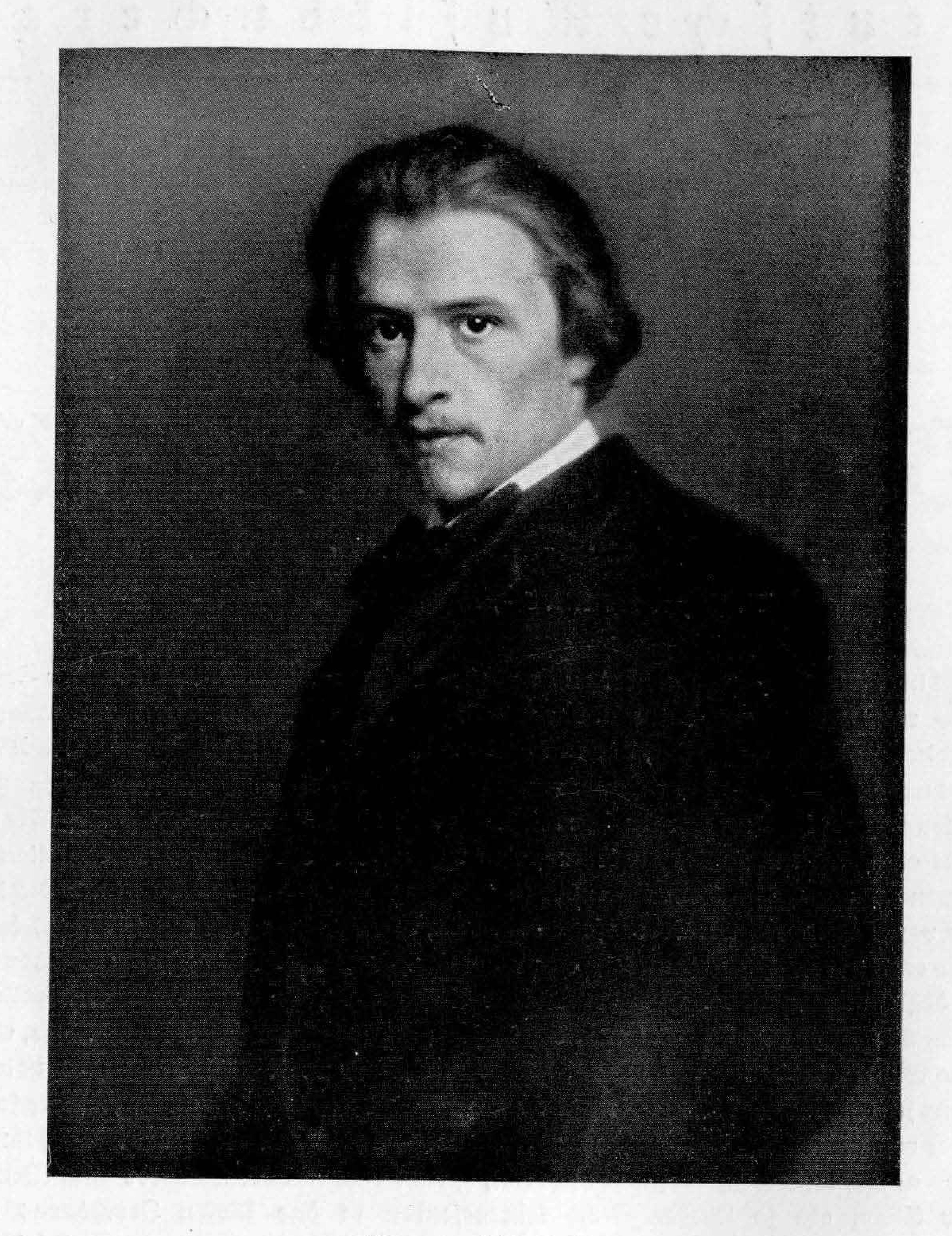


Atelier Helionovum, Leipzig W. 33

Gruft mit Bachs Grab in der Johanniskirche zu Leipzig

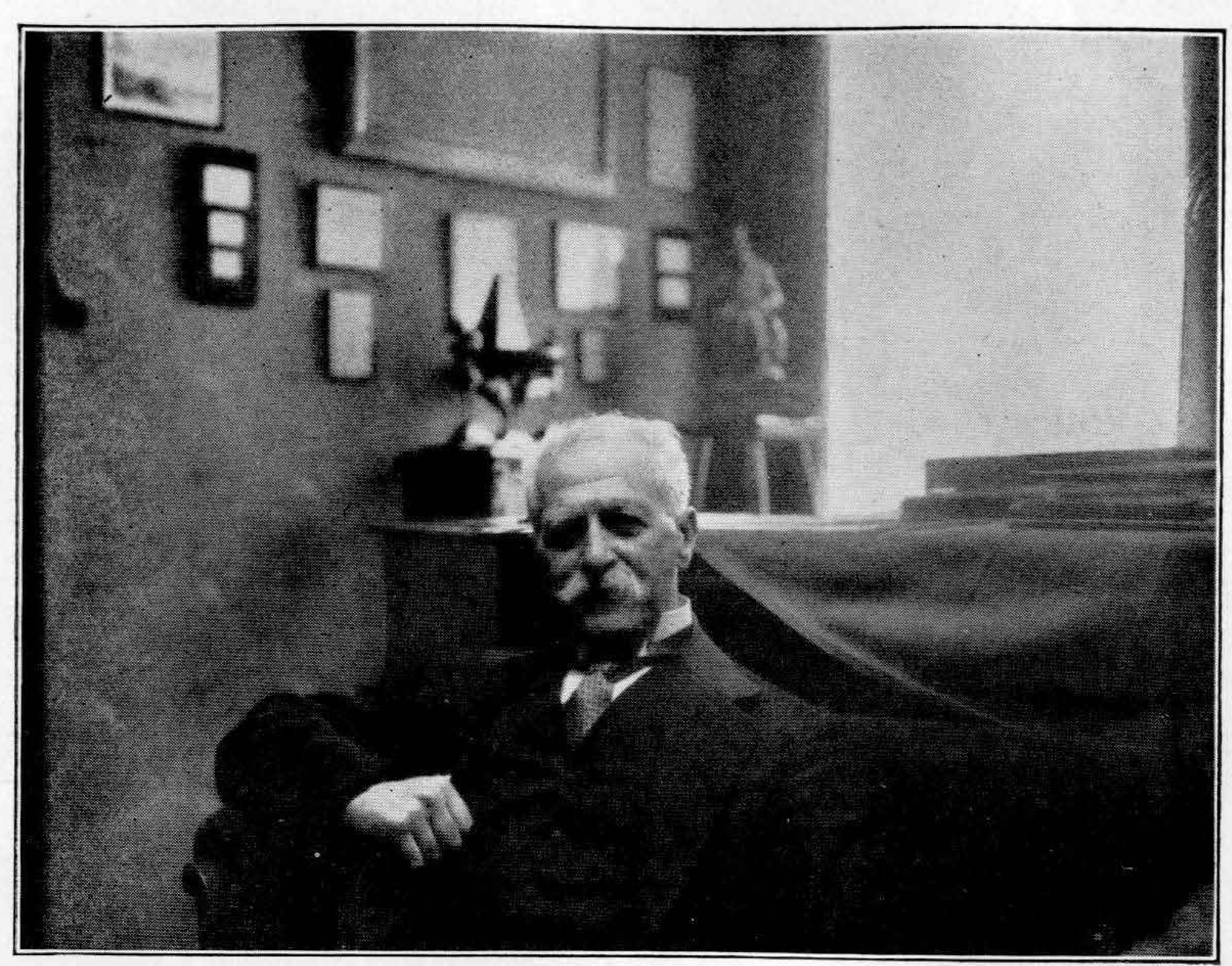


Zu dem Aufsatz von H. Werlé über Gehörbildung



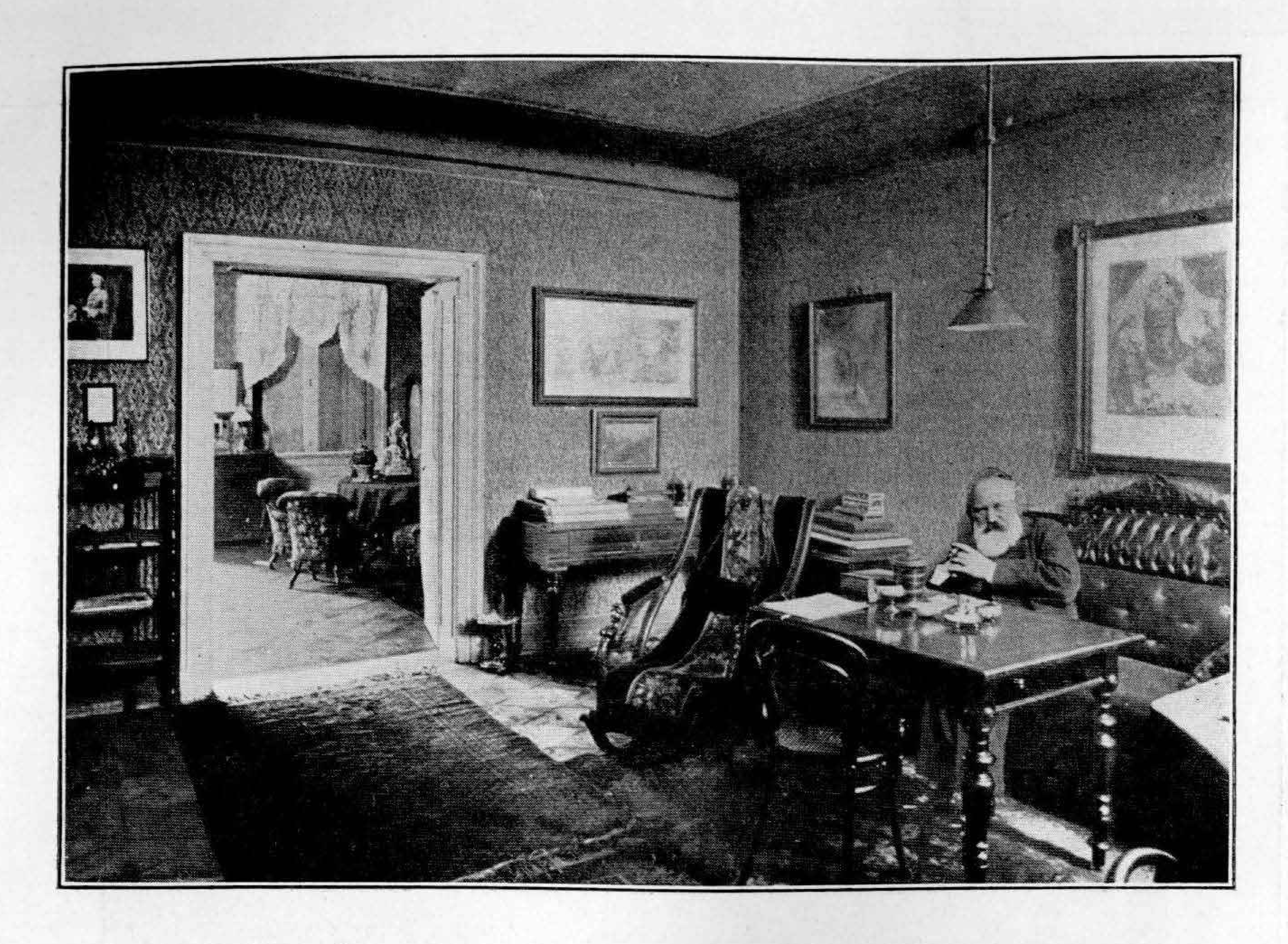
Hugo Wolf

Geboren am 13. März 1860, gestorben am 22. Februar 1903

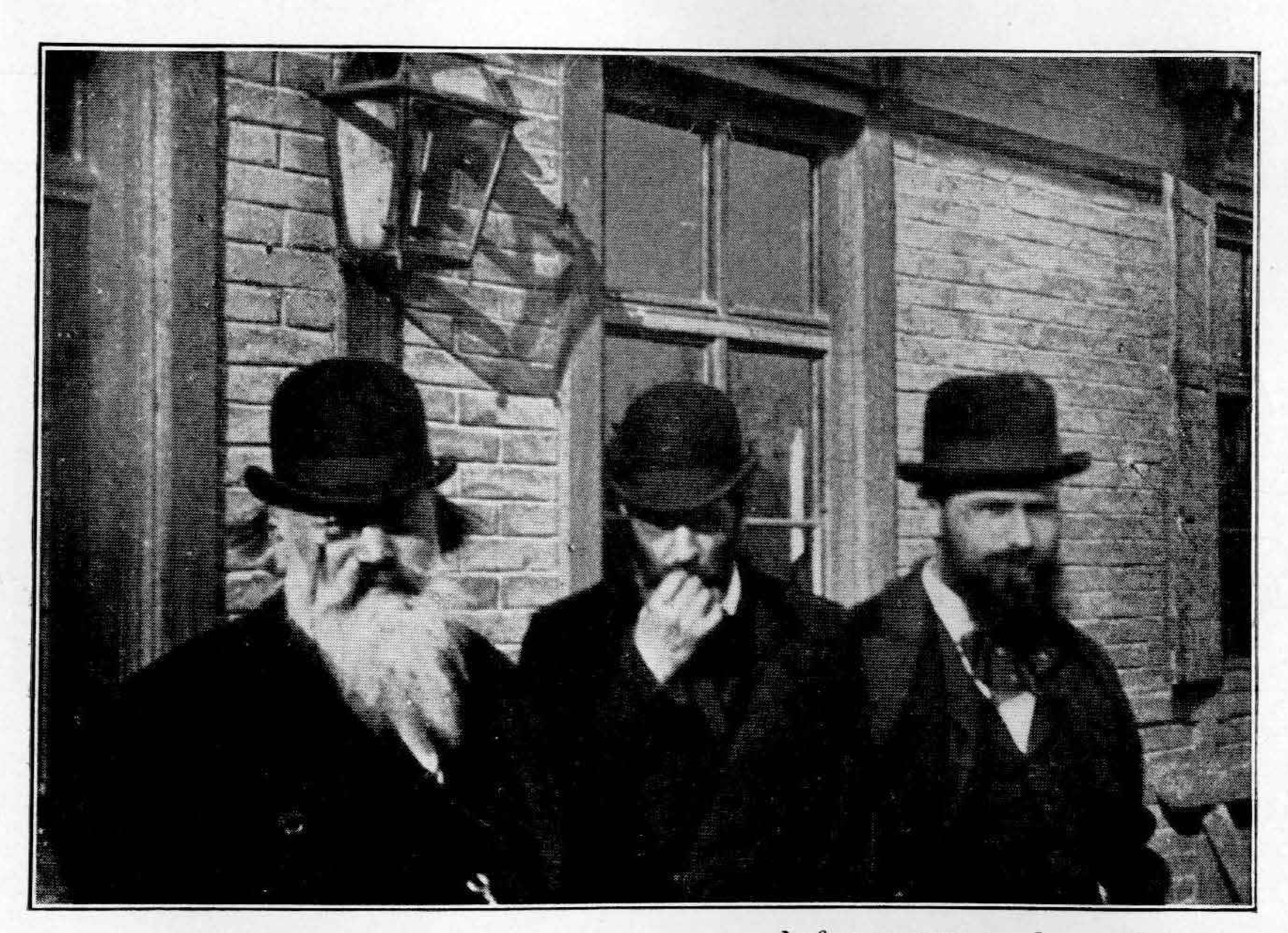


Autgenommen von Katharine Schurzmann

Ob Fräulein oder Frau
(Ich weiß es nicht genau), —
Zeigt Sie dies Bild im Haus,
Dann denk': „So sieht er aus!"
Herzlichst Siegfried Ochs.



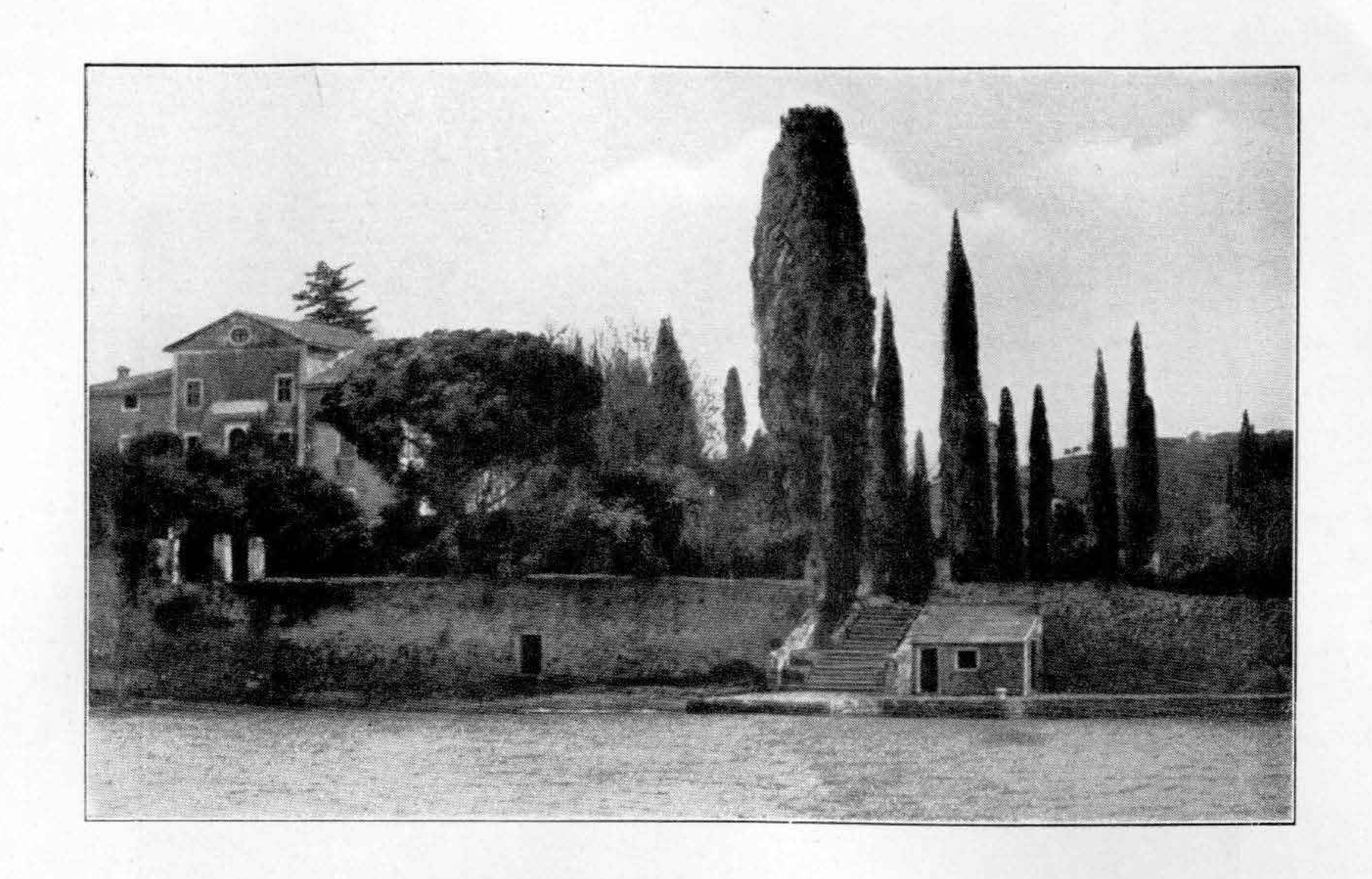
Brahms in seinem Wohnzimmer

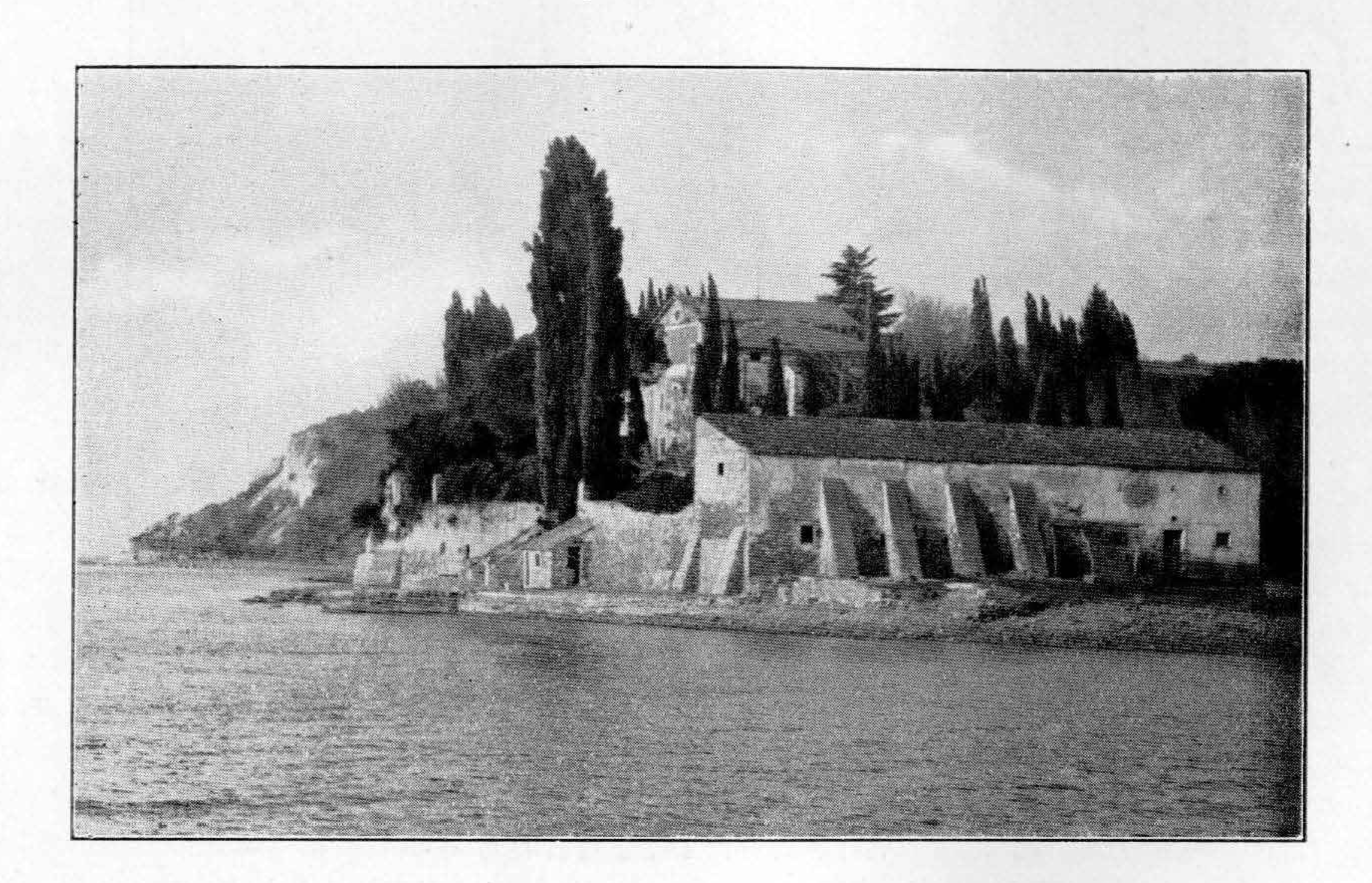


Aufgenommen von Leone Sinigaglia

Brahms mit S. Stocker und Mandyczewski


ICH SAH — IHN — IHN —
UND — LACHTE!
DA TRAF MICH SEIN BLICK
HW

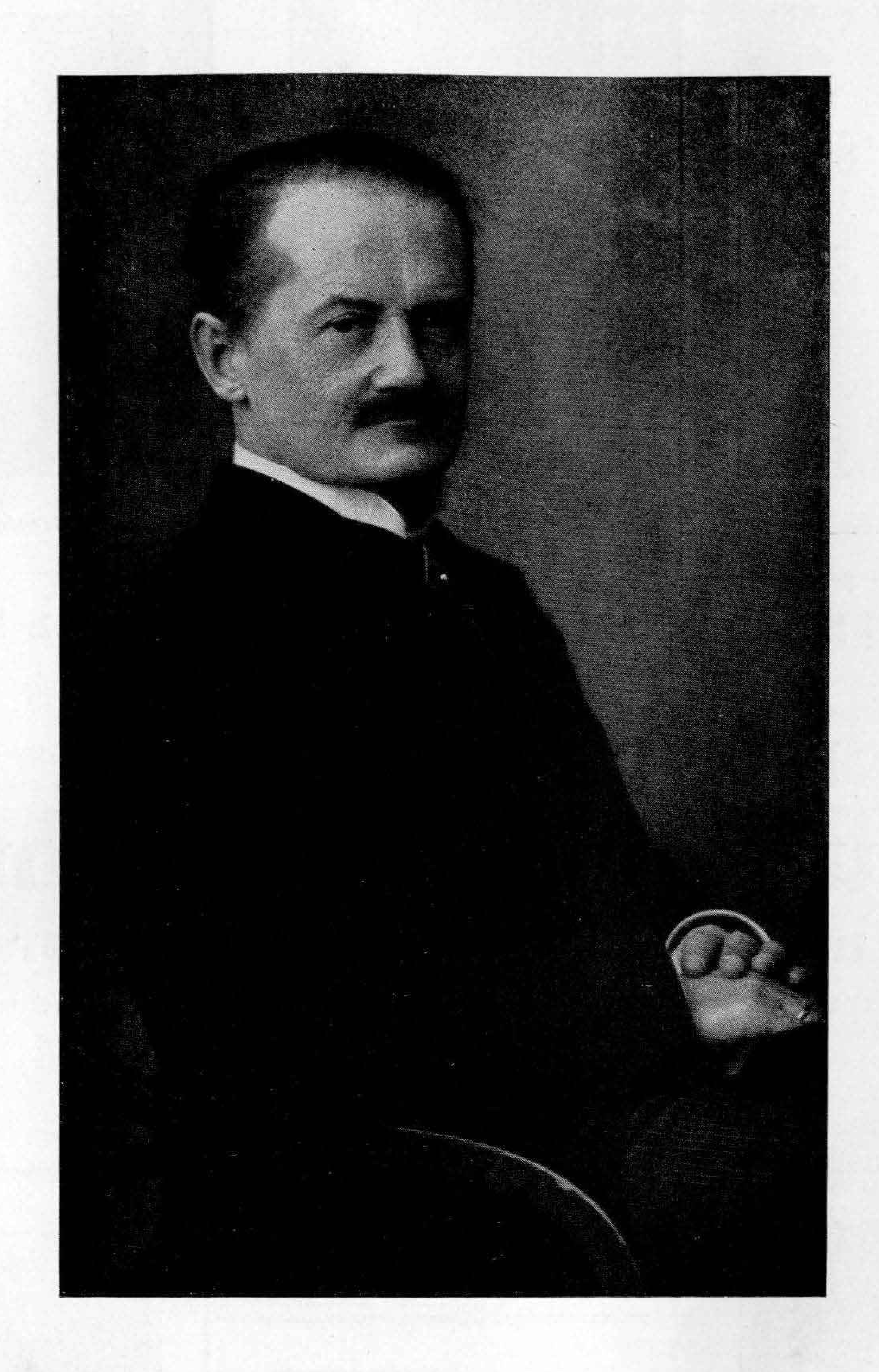




Die „Villa Tartini“ bei Pirano



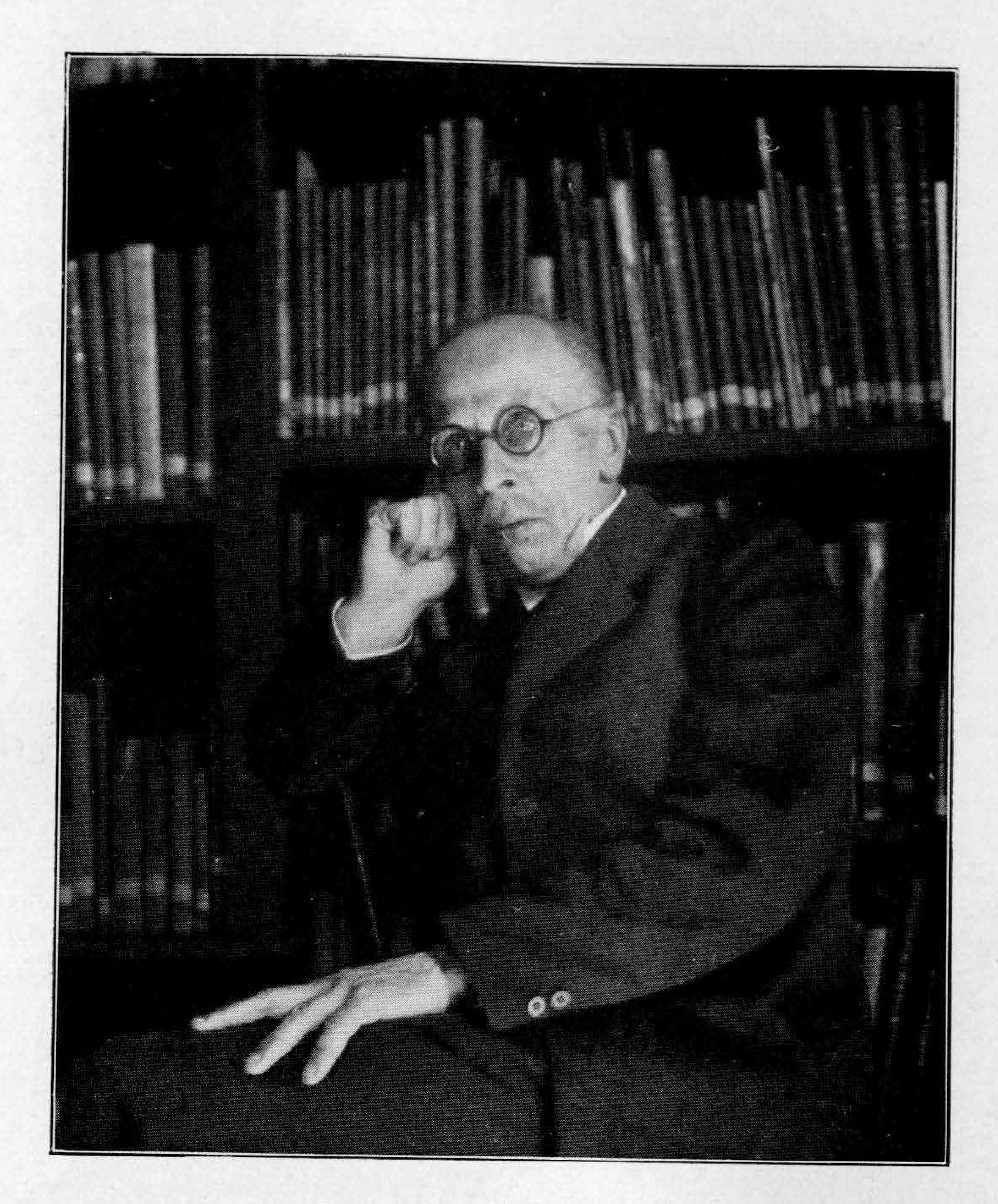
Brahms im Kreise seiner
Wiener Freunde



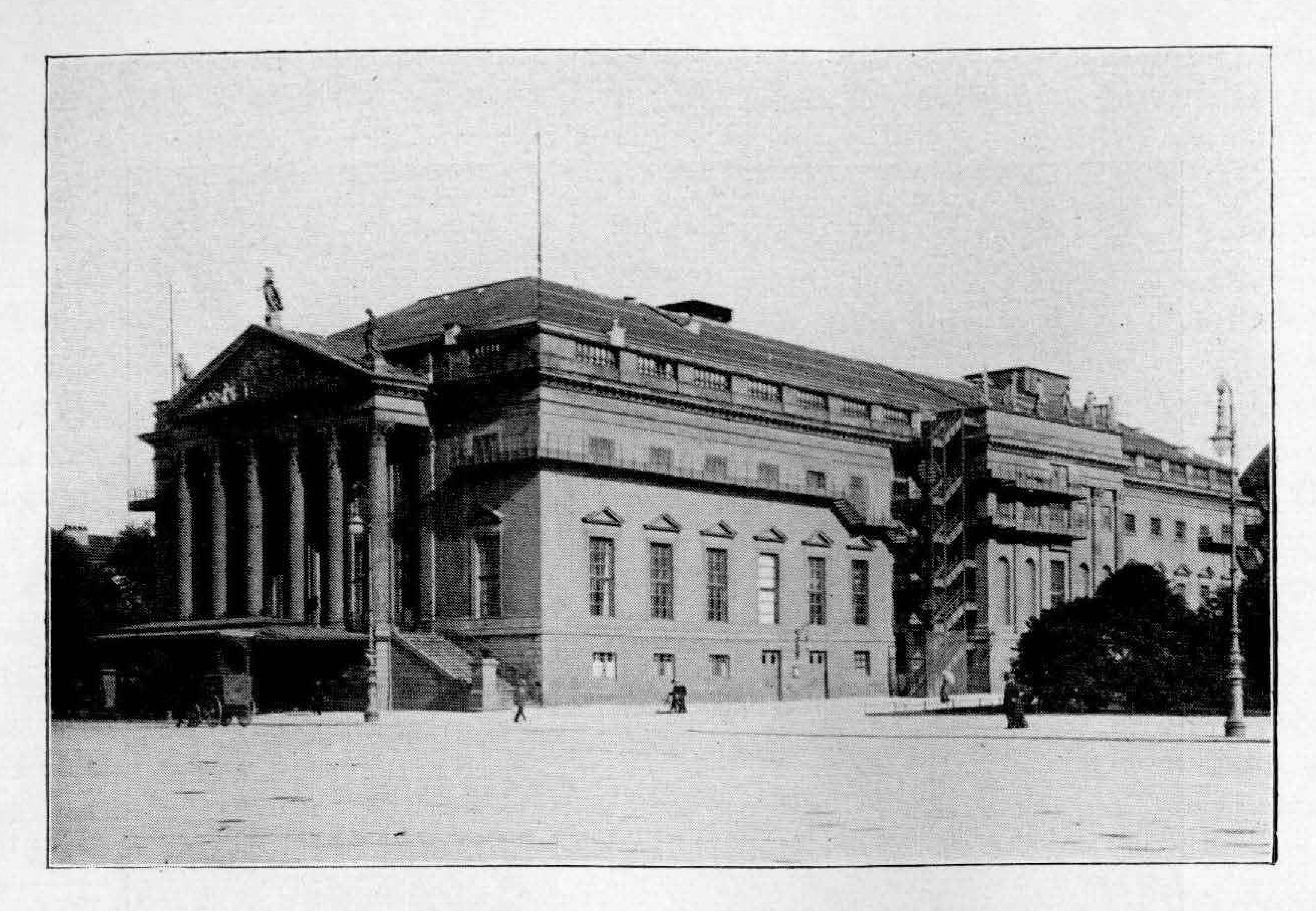
Prof. Dr. Arthur Seidl †

Geboren am 8. Juni 1863 zu München
Gestorben am 11. April 1928 zu Dessau

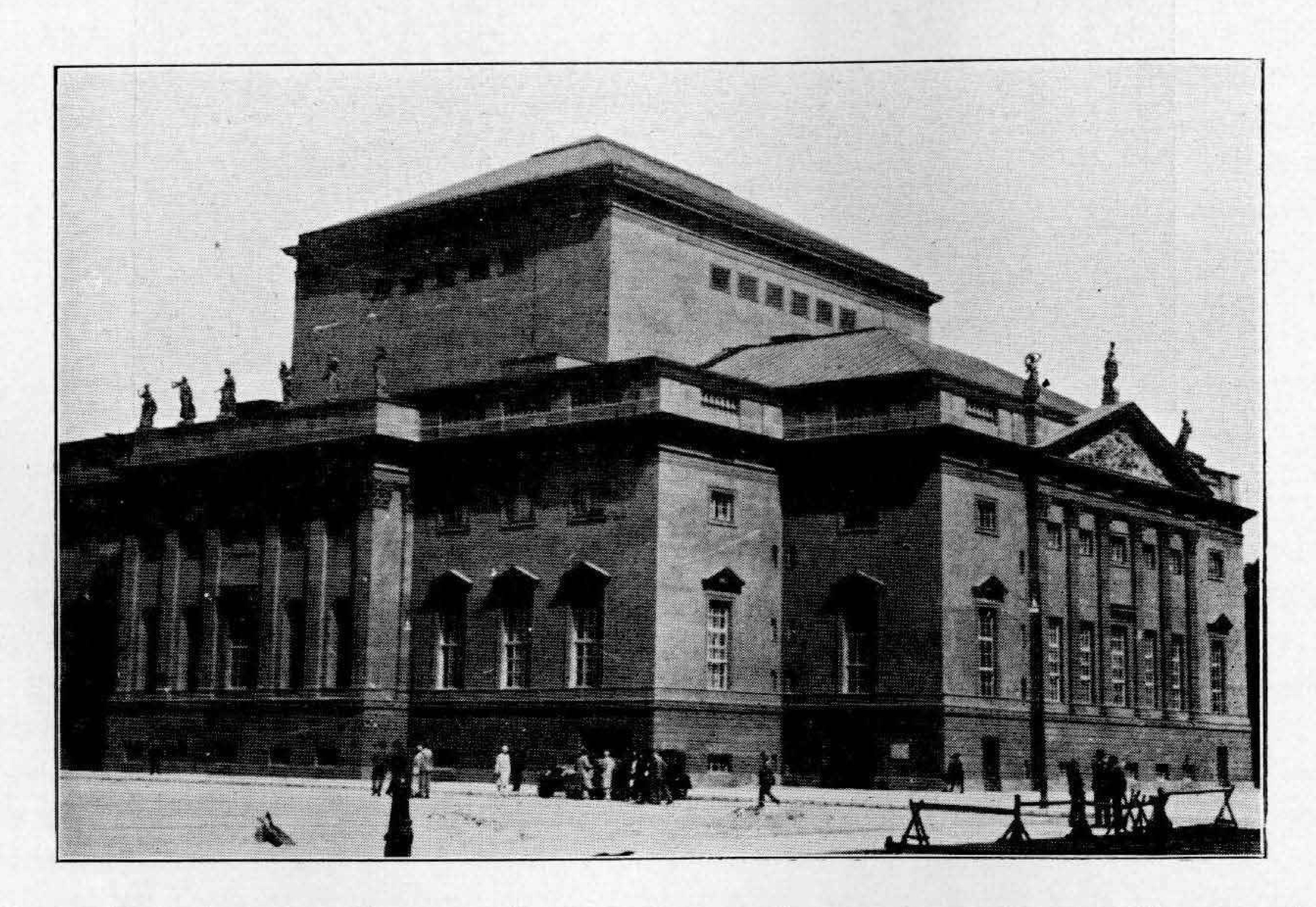
Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg



Arnold Schering



Das Berliner Opernhaus vor dem Umbau

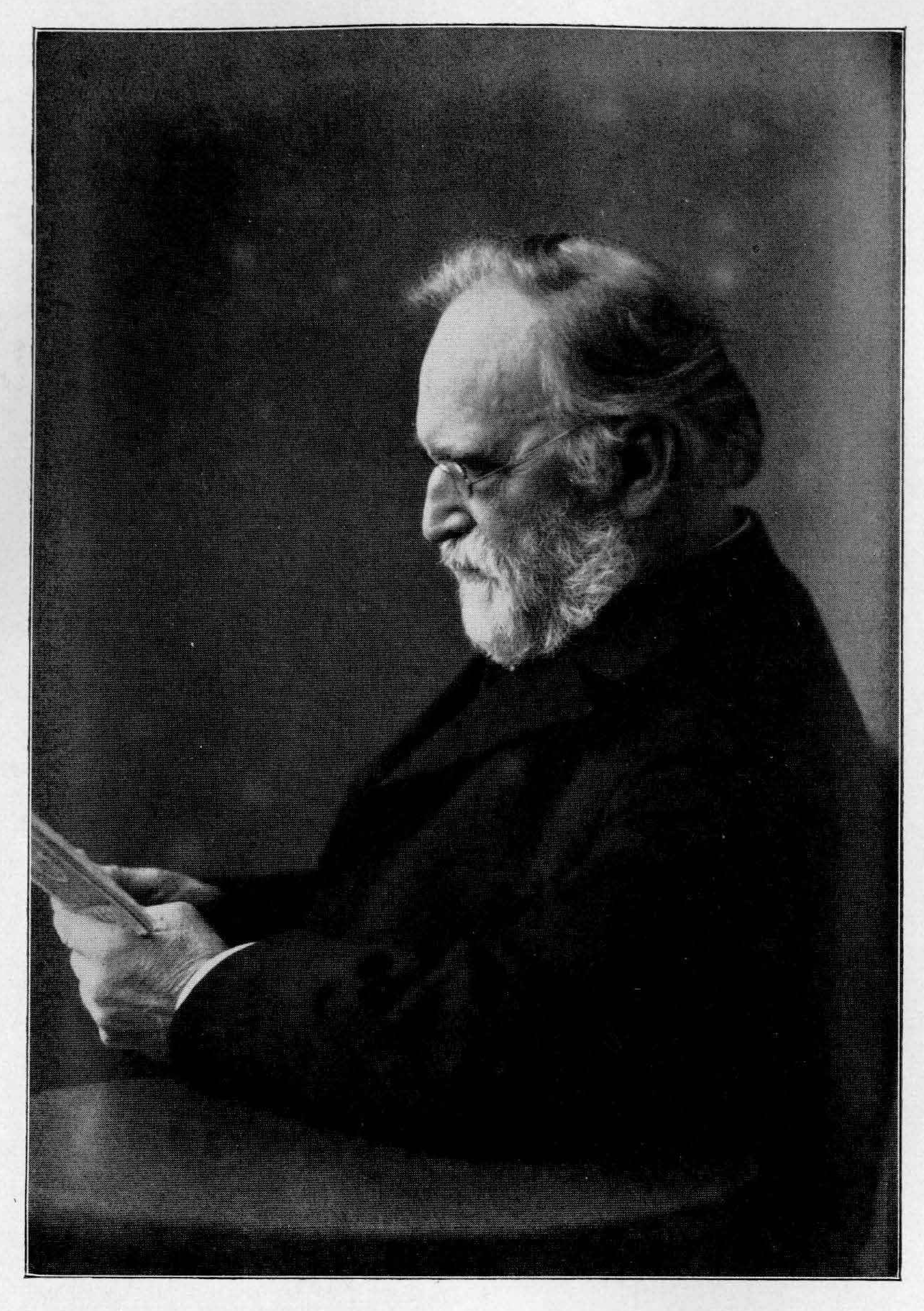


Das Berliner Opernhaus in seiner jetzigen Gestalt

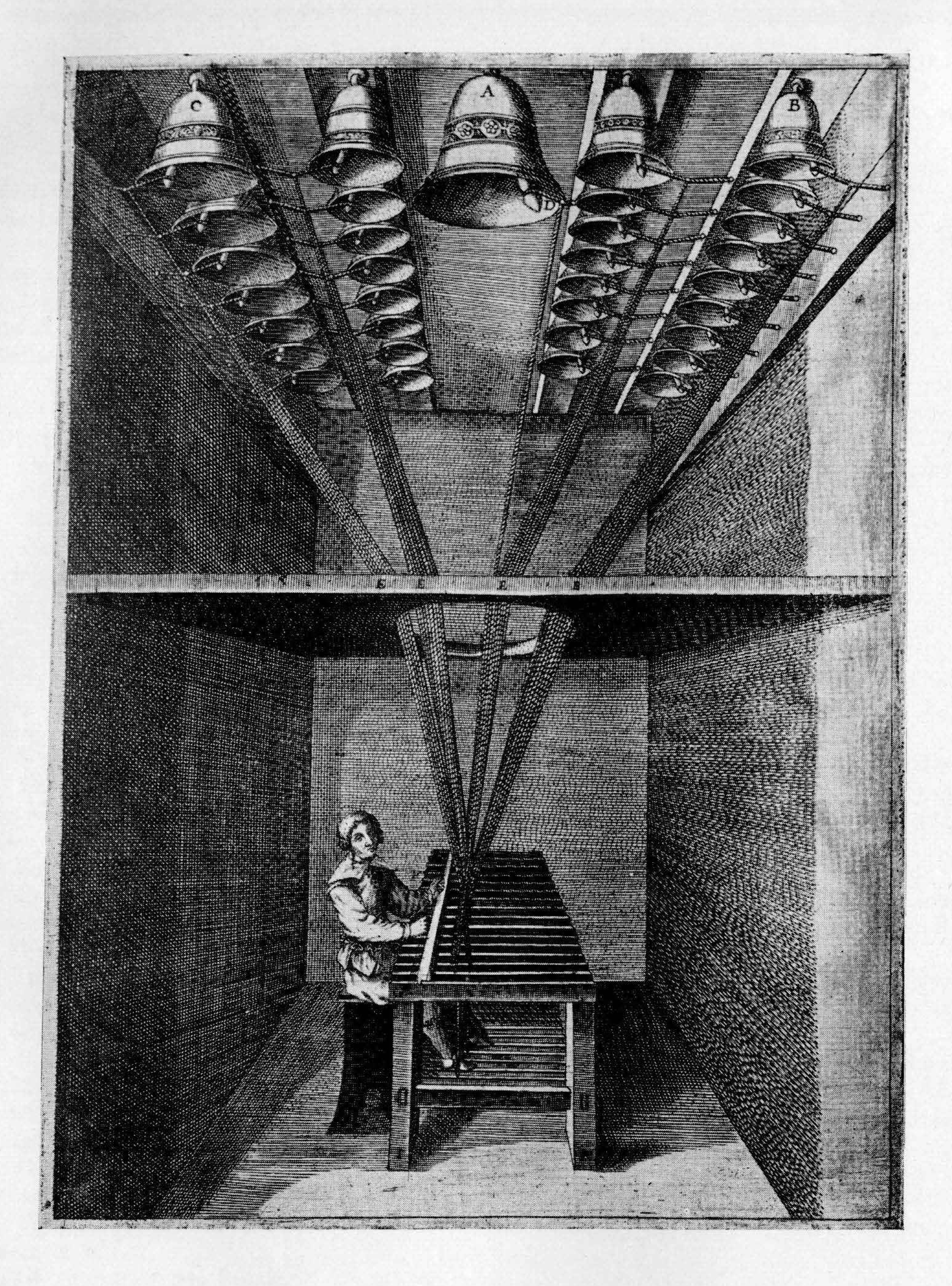


Anton Bruckner um 1850

Geboren 4. September 1824
Gestorben 11. Oktober 1896

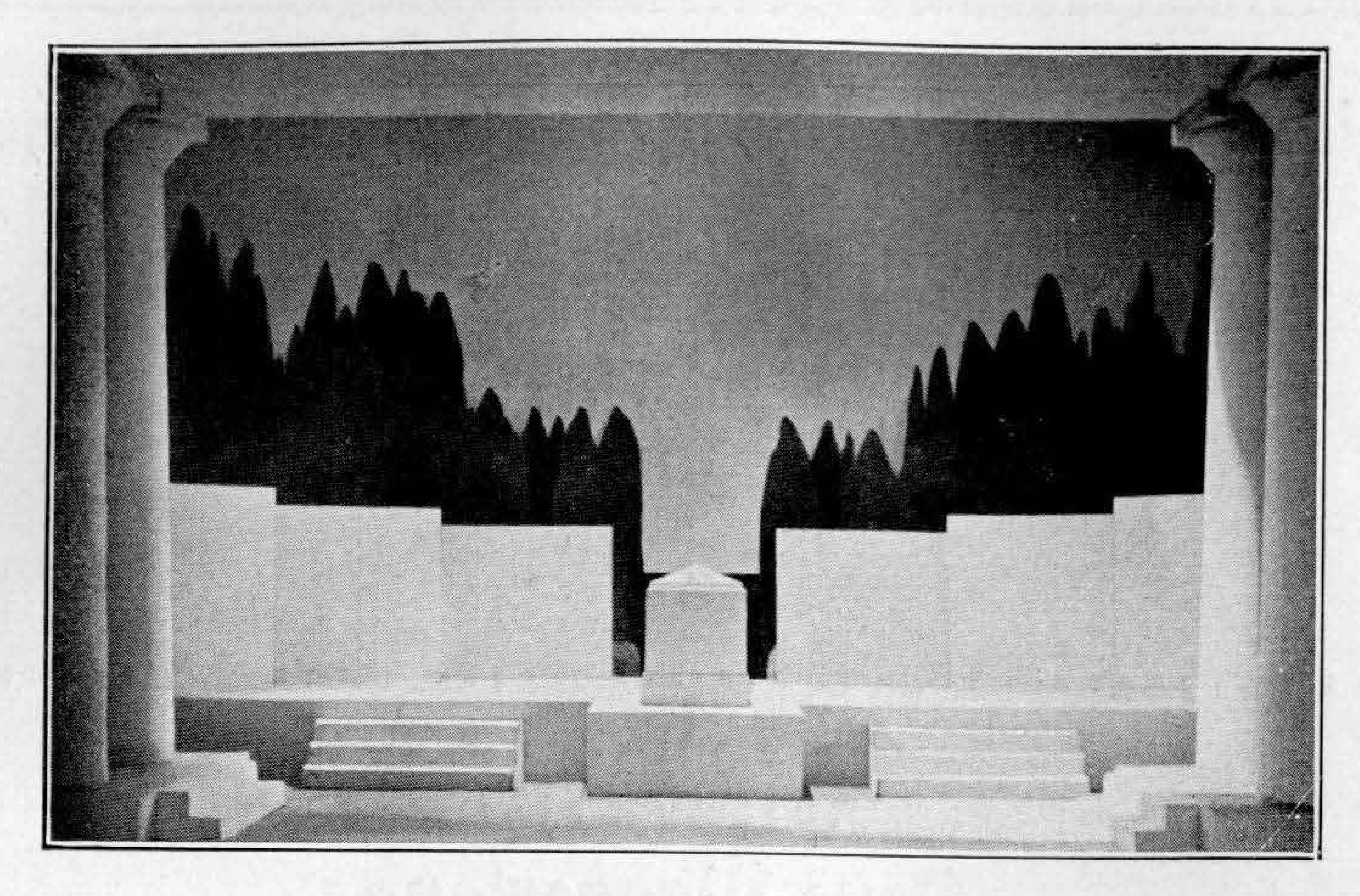


Friedrich Stade

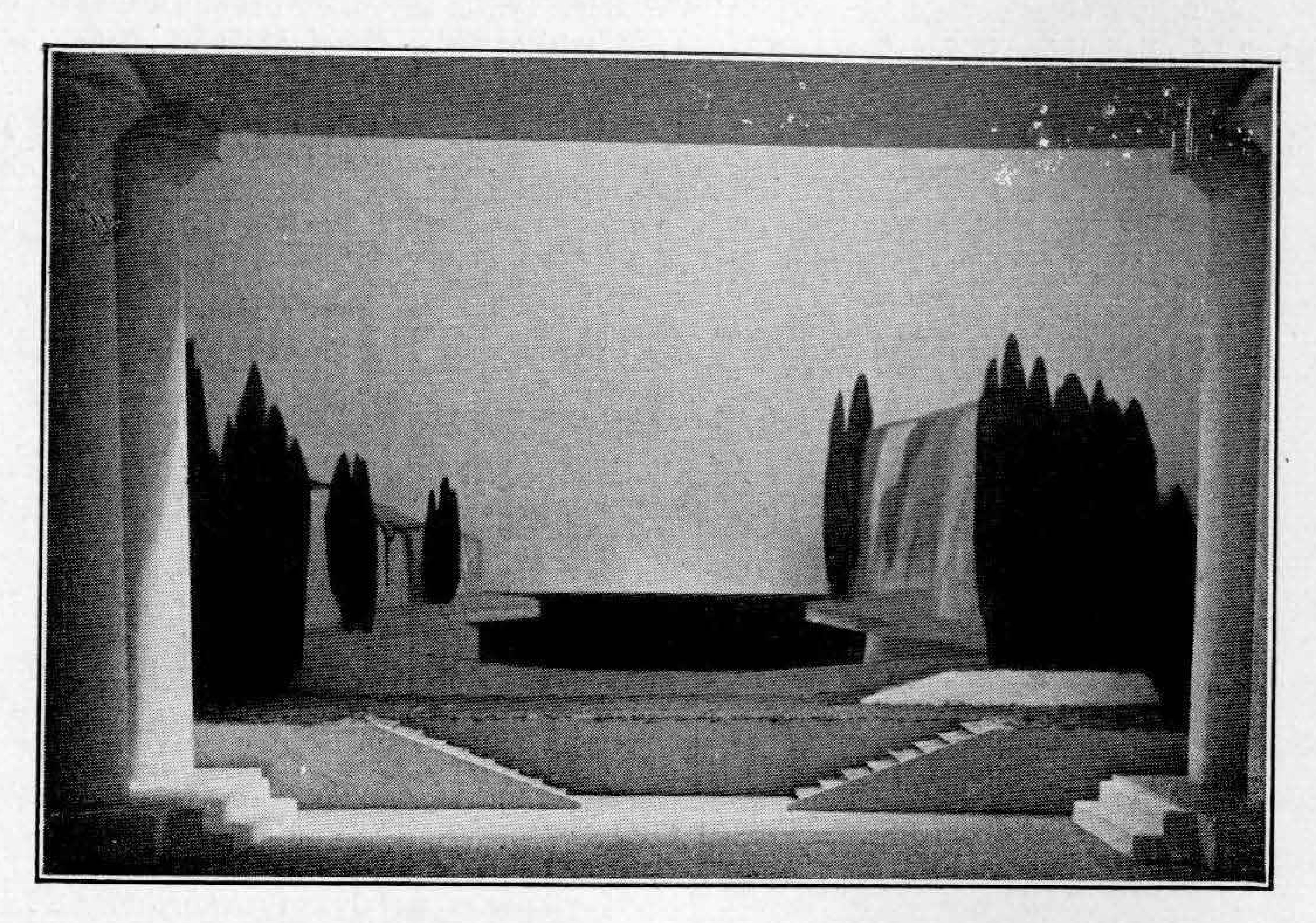


Ein Glockenspiel im 17. Jahrhundert

Aus M. Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1637 (stark verkleinert)



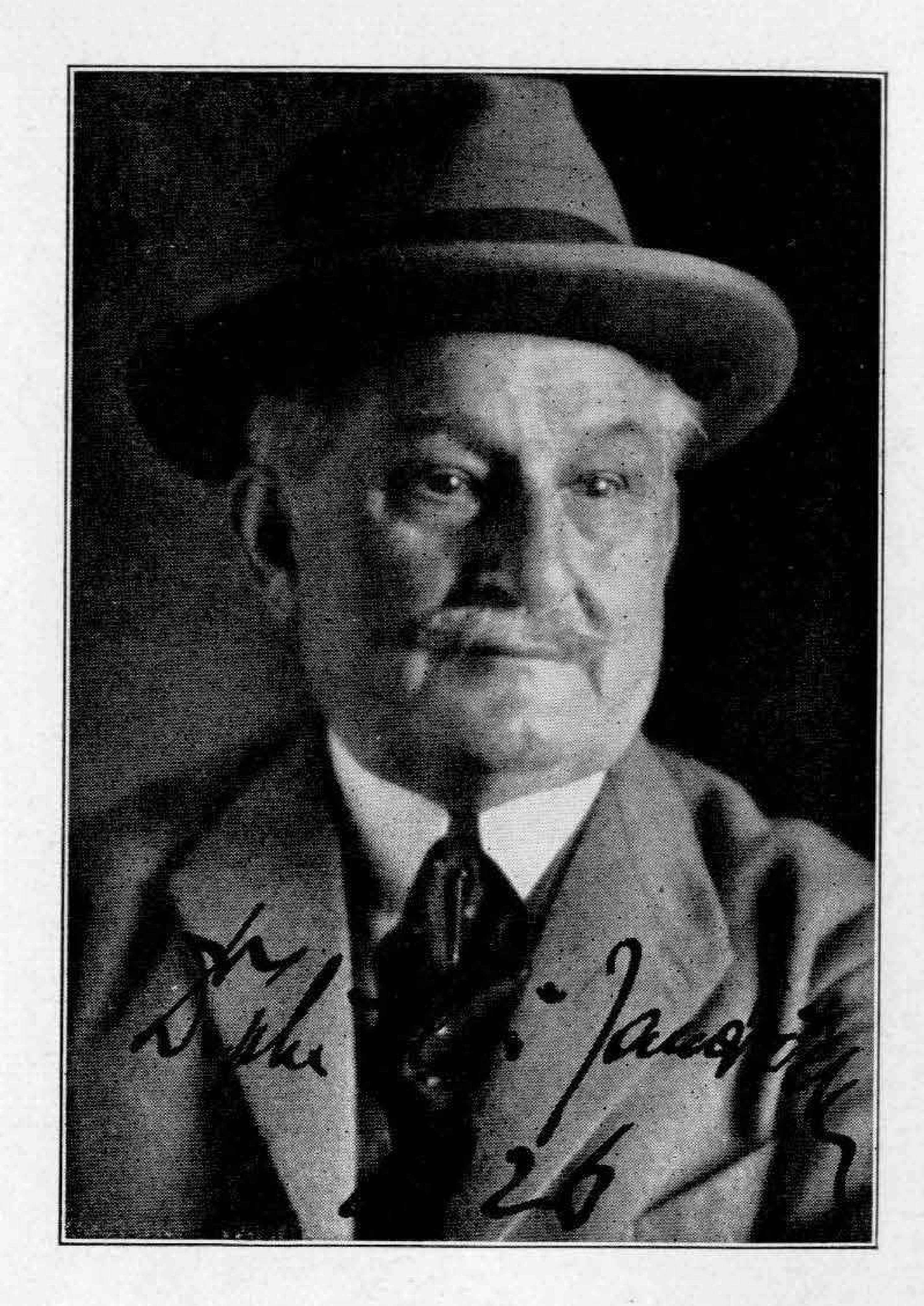
„Grabmal des Orpheus"



„Gefilde der Seligen"

Bühnenbilder zu Gluck's „Orpheus"

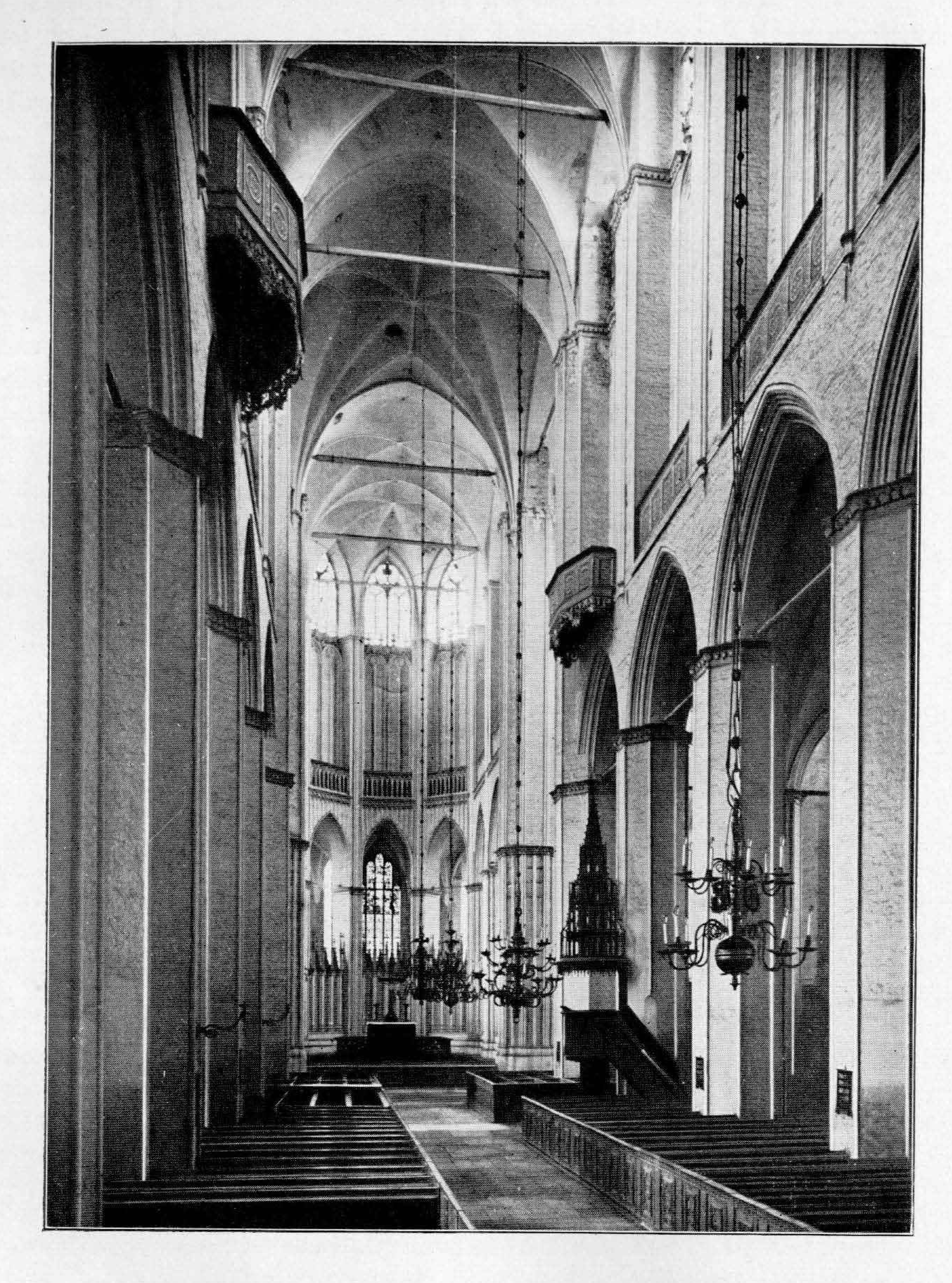
von Prof. Hans Wildermann-Breslau



Leoš Janáček

gestorben am 12. August 1928

Aus Rob. Forberg's Tonkunstkalender 1927



Die Marienkirche in Stralsund,
in der die Geistliche Abendmusik anläßlich der 300-Jahr-Feier
der Abwehr Wallensteins von den Mauern Stralsunds
am 23. und 24. Juli 1928 stattfand.



Joh. Seb. Bach
Verkleinerte Abbildung aus „Orphika“,
eine appollinische Transformation von
Prof. Hans Wildermann



Robert Schumanns Arbeitszimmer
im Schumann-Museum in Zwickau



Blick in die einzelnen Abteilungen
des Schumann-Museums
in Zwickau



Robert Schumann

geboren am 8. Juni 1810, gestorben am 29. Juli 1856

Robert Schumann in der „Deutschen Musikbücherei“:

Band 50:

Hans Tessmer, „Der klingende Weg“

Ein Schumann-Roman

In Pappband Mark 2.50, in Ballonleinen Mark 4.—



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Franz Schubert am Klavier

Ausschnitt aus einem Gemälde von Leopold Kupelwieser (1821)



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Portal des Schubertmuseums in Wien



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Schuberts Grab

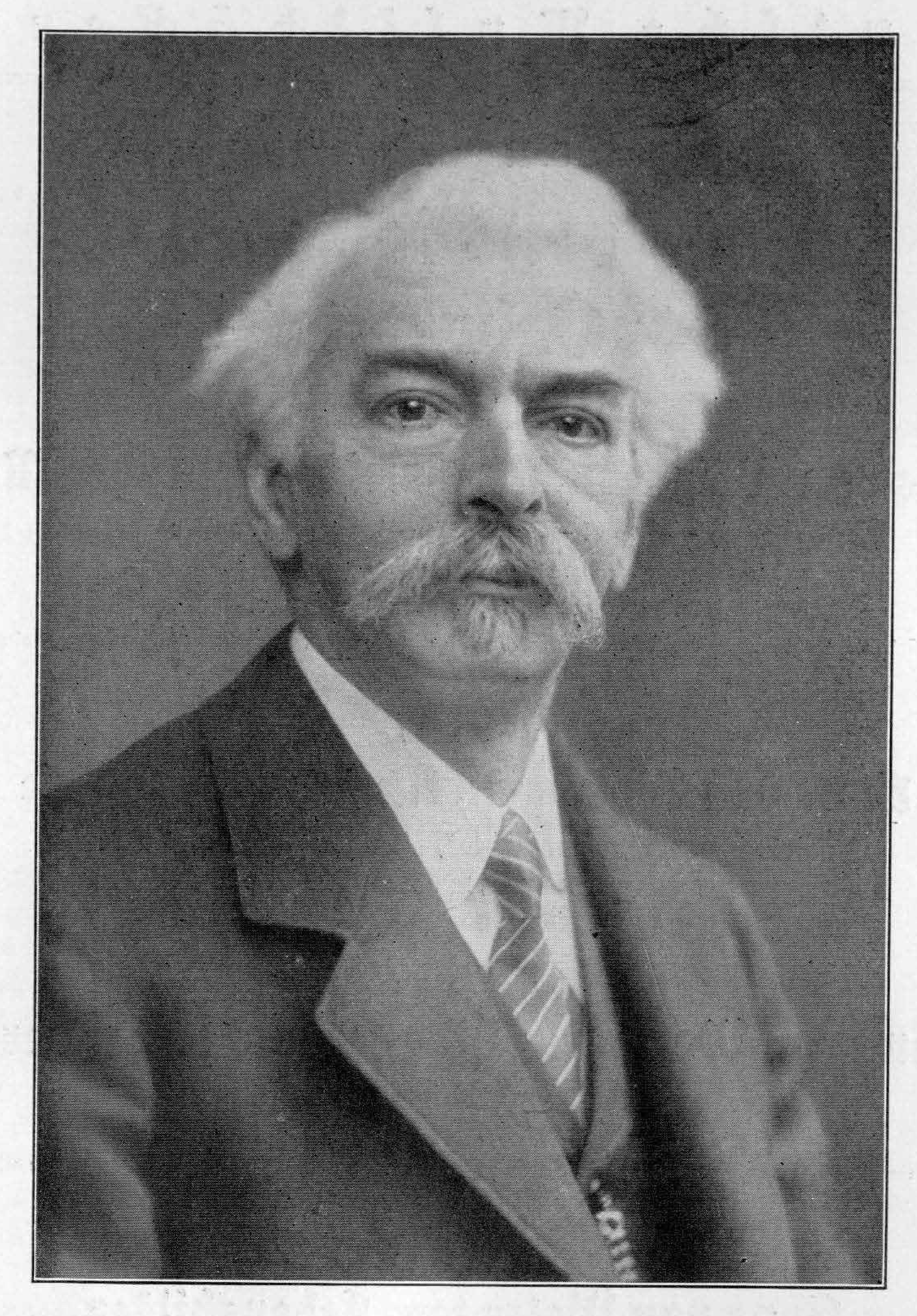
auf dem alten Währinger Friedhofe



Phot. Dr. H. Wolter, Duisburg

Schuberts Geburtshaus

(jetzt Schubertmuseum)



Hans von Wolzogen
Geboren am 13. November 1848

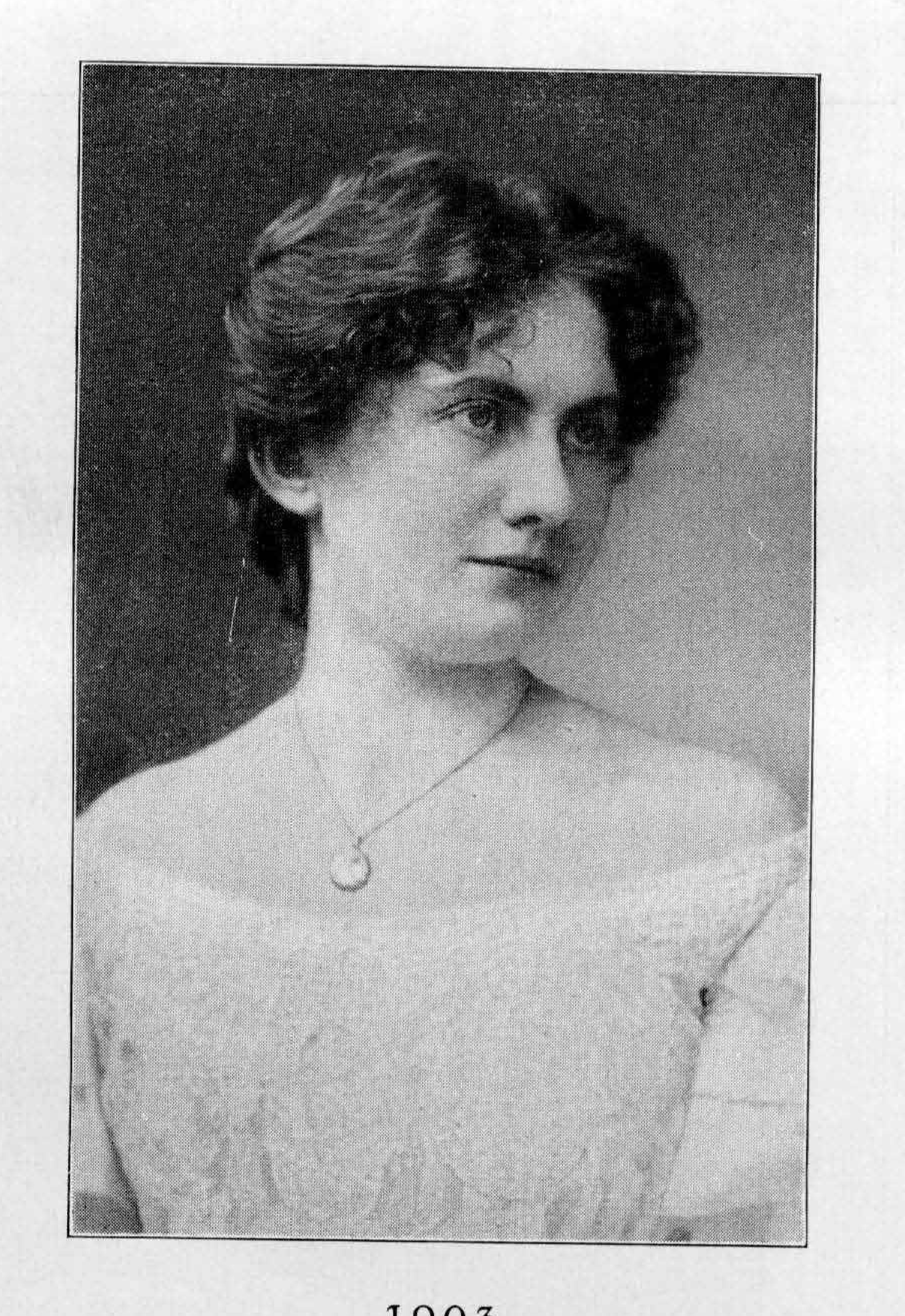
Hans von Wolzogen's, des Achtzigjährigen, Werke
in der „Deutschen Musikbücherei":

Band 30: Grossmeister deutscher Musik: Bach - Mozart - Beethoven - Weber - Wagner
Gebunden in Pappband M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—

Band 31: Musikalische Spiele: Viola d'amore, Flauto solo, Wohltäterin Musik u. a.
Gebunden in Pappband M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—

Band 32: Wagner und seine Werke
Gebunden in Pappband M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—

Band 52: Lebensbilder. Erinnerungen
Gebunden in Pappband M. 2.—, in Ballonleinen M. 4.—



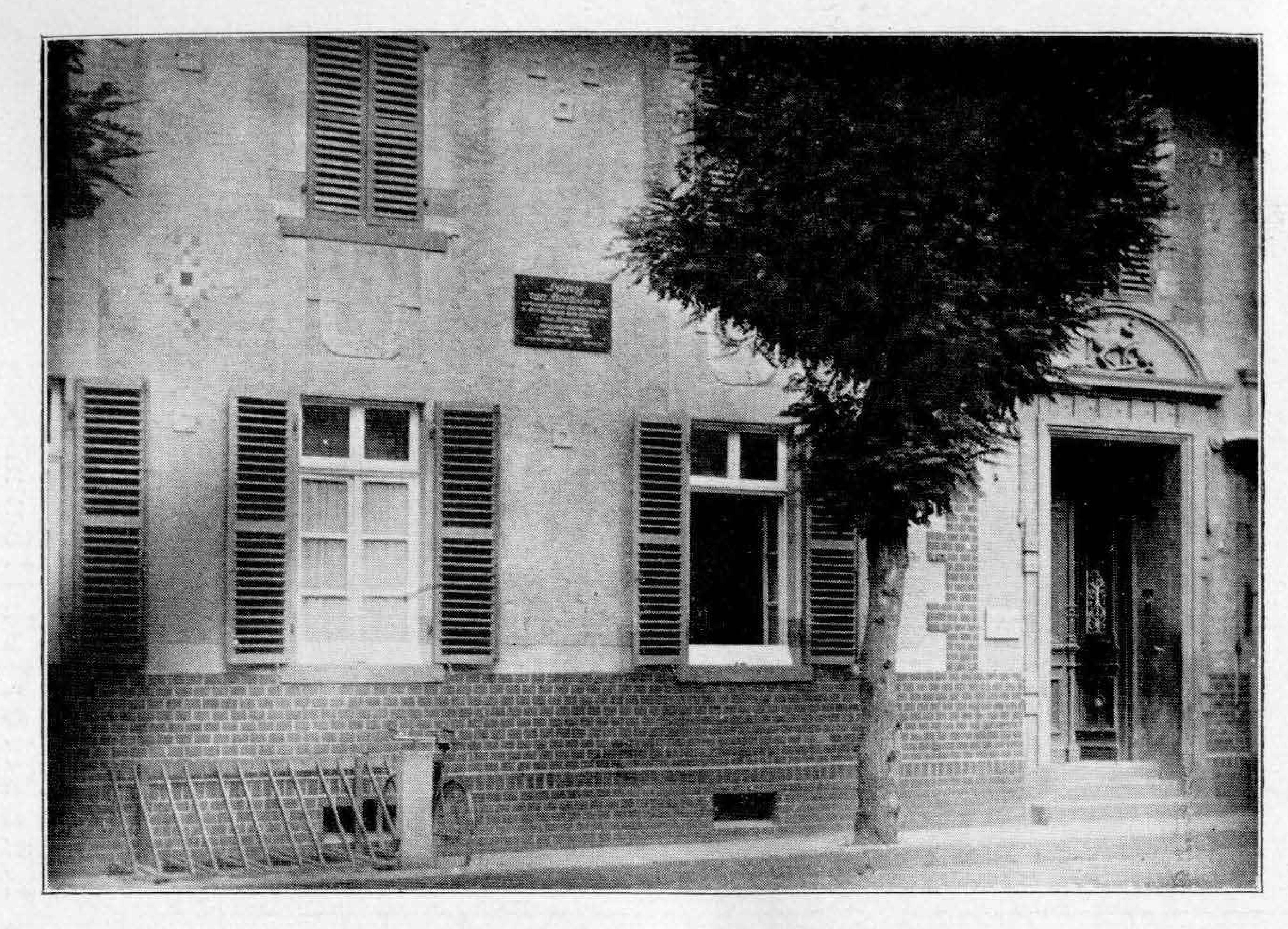
1903





1928

Elena Gerhardt's 25jähriges Künstlerjubiläum



Beethovenhaus in Kerpen
(Strassenseite mit Gedenktafel)



Beethovenhaus in Kerpen
(Gesamtansicht)



Peter Cornelius

Geboren am 14. Dezember 1824, gestorben am 26. Oktober 1874

Peter Cornelius in der „Deutschen Musikbücherei“:

Band 46/47:

Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius. Eine intime Biographie in 2 Bänden

Gebunden in Pappband je Mark 4.—, in Ballonleinen je Mark 6.—

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923

Gebunden Mark 2.—